



Antonio Guedes

**UMA CERTA
PERSPECTIVA DA
PALAVRA NA CENA
CONTEMPORÂNEA**
falar não é comunicar

teatro do pequenoGesto



Antonio Guedes

**UMA CERTA
PERSPECTIVA DA
PALAVRA NA CENA
CONTEMPORÂNEA**
falar não é comunicar

teatro do pequenoGesto

FICHA TÉCNICA

2021 © Antonio Guedes

CONSELHO EDITORIAL

**Ana Kfouri
Ângela Leite Lopes
Antonio Guedes**

**Edécio Mostaço
Silvana Garcia
Walter Lima Torres**

EDITORA RESPONSÁVEL

Fátima Saadi

PROJETO GRÁFICO (Inspirado em cenário de Doris Rollemberg)

Mayara Zavoli

ISBN 978-65-89727-02-6

Edições Virtuais Pequeno Gesto

www.pequenogesto.com.br

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

Guedes, Antonio

Uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea [livro eletrônico] : falar não é comunicar / Antonio Guedes. -- Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, 2021.

PDF

Bibliografia

ISBN 978-65-89727-02-6

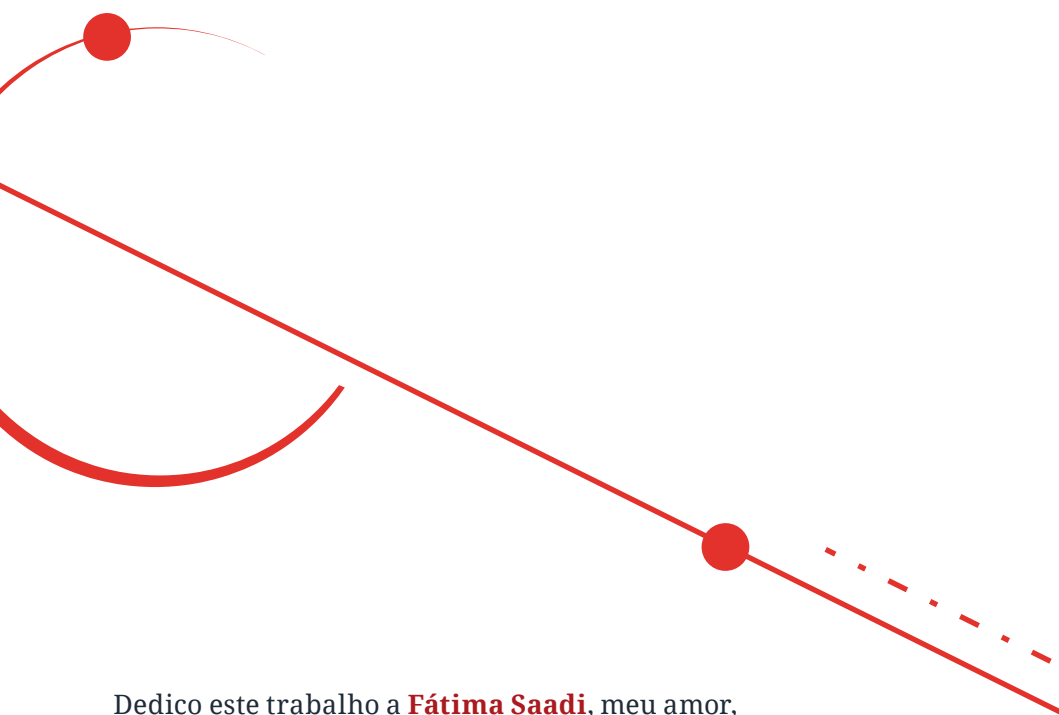
1. Artes 2. Linguagem 3. Teatro I. Título.

21-78607

CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro 792

A decorative graphic at the top of the page consists of several red lines and dots. A solid red line starts from the left edge, curves upwards to a red dot, then curves downwards. Another solid red line starts from the left edge and slopes downwards across the page, ending in a red dot. A dashed red line continues from this dot towards the right edge. A third solid red line curves upwards from the left edge towards the second dot.

Dedico este trabalho a **Fátima Saadi**, meu amor, que acompanha minha trajetória artística desde os tempos de Escola de Teatro, me seguiu por toda a vida profissional e por toda a vida vivida até agora e me acompanhou na aventura portuguesa, sendo sempre a minha primeira leitora, colocando minhas frases na ordem direta e fiscalizando meus gerúndios.

Dedico-o também ao compadre **Binho Schaefer** (*in memoriam*), designer de luz a quem confiei a iluminação de todos os espetáculos do Pequeno Gesto desde 1998. *Vocês que habitam o tempo*, trabalho que integra esta escrita, foi a nossa última parceria.

Valère Novarina afirma em *Diante da palavra*¹ que falar não é comunicar. A partir dessa ideia me dispus a construir o encadeamento de raciocínio que compreendesse a palavra a partir de uma perspectiva não instrumental.

Ao analisar os espetáculos que integram minha trajetória como encenador percebe-se, não necessariamente em ordem cronológica, que uma concepção de linguagem vai se construindo, num diálogo entre os principais trabalhos. Foi este o esforço desta escrita: compreender a força da palavra que, dimensionada no âmbito do teatro, abre um leque de possibilidades de sentidos ao ser proferida pelo ator e articulada com os demais elementos da cena.

Essa reflexão foi a base conceitual para a encenação de *Vocês que habitam o tempo*, de Novarina, parte fundamental do trabalho que coloca em prática o pensamento sobre essa perspectiva da palavra.

Qualquer trabalho em teatro implica a participação de muitas pessoas. Esta aventura teórico-prática, que integrou meu Doutorado em Artes na Universidade de Lisboa, não poderia ser diferente. Devo, portanto, agradecimentos a muitas pessoas que colaboraram na pesquisa e na realização deste texto:

1 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. 14.

Jorge Ramos do Ó, meu orientador que, com observações precisas, me ajudou a encontrar o tom da escrita, a abandonar a falsa modéstia e usar a primeira pessoa.

Rui Pina Coelho, meu coorientador, pelas leituras atentas e pelas indicações das falsas questões que desviariam o foco central da minha narrativa.

Alexandra Moreira da Silva que, integrando a banca da minha defesa, fez importantes observações a partir da leitura tanto da parte escrita como também do espetáculo.

Angela Leite Lopes, tradutora de Novarina para o português, trabalho que exige, mais do que conhecimento da língua, uma coautoria. Agradeço-lhe também pela parceria de longa data, e pelas observações ao longo do trabalho desta escrita.

Ana Kfouri, atriz que colocou Novarina na minha trajetória.

Jorge Silva Melo que, generosamente, abriu as portas do Teatro da Politécnica para a encenação de *Vocês que habitam o tempo* e a toda a equipe técnica dos Artistas Unidos pela presteza e gentileza ao longo da temporada do espetáculo.

Meu mais carinhoso agradecimento a **Ana Vilela da Costa**, **Anastasiya Kozubovskaya**, **Daniel Barros**, **Daniela Rosado**, **Laura Morais da Silva** e **Mariana Gomes** que integraram o elenco de *Vocês que habitam o tempo* em Lisboa e tornaram possível essa empreitada.

À equipe de criação brasileira, **Doris Rollemberg** (cenário), **Paula Leal**, **Amora Pêra** (direção musical) e **Binho Schaefer** (desenho de luz), parceiros de muitos anos e **Nívea Faso** (figurinista), parceira estreante, pela certeza de ter escolhido muito bem a minha família profissional.

Aos brasileiros **Cássia Pires**, **Leandro Guterres** e o português **Pedro Matos** que generosamente participaram de diferentes fases desta pesquisa.

Agradeço ainda ao elenco e à produção da montagem carioca de *Vocês que habitam o tempo*. Meu muito obrigado aos atores **Antonio Alves**, **Cristina Flores**, **Fernanda Maia**, **Oscar Saraiva** e **Sérgio Machado**, à violoncelista **Maria Clara Valle**, às produtoras **Damiana Inês**, **Liliana Mont Serrat** e à minha assistente **Bárbara Faccioli**.

Por fim, agradeço a **Martin** e **Laila**, netos queridos que, por habitarem minhas mais ternas lembranças do Brasil, impulsionaram minha escrita para que eu pudesse voltar o mais cedo possível para abraçá-los.

09 COMUNICAÇÃO!?

13 TRAJETÓRIA

- 14 O início: a perda
- 26 A perspectiva
- 34 O discurso – *Na solidão dos campos de algodão*
- 39 O relato – *Primeiro amor: uma retórica invertida*
- 44 Valère Novarina – primeira experiência
- 50 Novarina e a língua desconhecida

57 A PALAVRA EM PERSPECTIVA

- 58 Ponto de partida
- 61 A palavra ambígua e a música
- 69 A palavra entoada (e ambígua) na tragédia
- 79 (Recuar ou realizar o tempo?)
- 82 A escrita, a leitura, a escuta
- 86 O século XX – Artaud
- 98 Valère Novarina: falar não é comunicar

109 ENTRE A ESCRITA E A ENCENAÇÃO

- 110 Pensar, fazer
- 114 Teoria e prática: tensão
- 118 Novarina e a perda de si: a renúncia
- 124 Novarina entre o pensamento e a ficção
- 130 O projeto
- 132 Breve nota sobre a formação da equipe em Lisboa

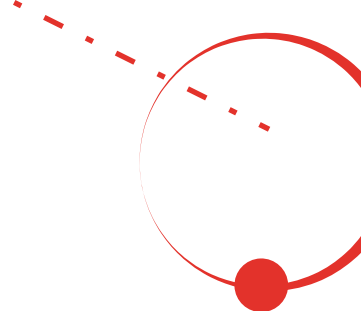
134 CADERNO DE ENCENAÇÃO

- 135 O processo – estratégia
- 145 Saber morder, saber ouvir
- 204 Aprendendo a morder
- 212 É o fim
- 215 Posfácio: a montagem carioca

226 CADERNO DE FOTOS

- 227 Montagem em Lisboa
- 241 Montagem no Rio

255 BIBLIOGRAFIA GERAL





COMUNICAÇÃO!?

Neste princípio de século, devido ao esgotamento das experiências de linguagem realizadas ao longo do século passado, há, na criação artística em geral e no teatro em particular, uma tendência à reivindicação do restabelecimento de maior comunicação com os espectadores. Essa tendência se baseia na distância que a cena teria tomado em relação ao público, devido ao fato de o espetáculo ter se preocupado mais com a linguagem que o constitui do que com a plateia. Segundo essa perspectiva, o teatro, ao olhar para dentro de si mesmo se tornou uma linguagem especificamente cênica, impermeável, voltada, exclusivamente, para o espectador iniciado. Ou seja, ao pensar sobre a estrutura da linguagem, o teatro teria abandonado sua função fabular para se tornar uma experiência, um enigma a ser decifrado. Essa exigência de uma comunicação “mais direta” com o público não se limitou ao teatro. No Brasil, no início deste século, alguns críticos e

intelectuais defenderam essa ideia, chegando a acusar Marcel Duchamp, por exemplo, de ter deixado um legado de incerteza em relação à arte. Porque para esses críticos a recusa de uma pintura retiniana parecia uma contradição tão incompreensível que não era possível ver que aquela proposta visava à construção de uma outra dimensão do olhar. Duchamp estava cansado da descrição do mundo, do hábito da apropriação de sua imagem exterior, porque ele entendia o mundo como uma dimensão que só poderia ser percebida pela imaginação, pelo jogo, pela interação, pelo mergulho nas suas possibilidades. Ele estava cansado da pintura porque ela se oferecia exclusivamente aos olhos. Ela era entendida como forma de apropriação das coisas, mas, na verdade, embaçava uma relação real com o mundo e com o outro. Duchamp precisava romper com a moldura, deslocar a obra do quadro para o pensamento, para a imaginação.

A questão está no sentido que se quer atribuir a esse legado de incerteza atribuído a Duchamp: ao recusar a pintura ele opera o enfraquecimento da arte ou será que aponta para a realização de uma potência?

É absolutamente compreensível a reação da crítica conservadora. Duchamp propõe a decadência da arte. Mas uma decadência compreendida, na verdade, como uma quebra da cadência convencional, como a construção de um outro andamento (para manter o vocabulário musical). A arte do século XX se caracteriza exatamente pela negação da reprodução de um mundo idealizado. É o conceito de beleza, associado à criação artística, que está em jogo. A arte abandona de vez o registro decorativo para

mergulhar na revelação de um jogo. A produção artística do século XX se constitui, assumidamente, como uma arte menor em contraposição à “alta cultura” preconizada no passado, porque ela não quer mais afirmar. Ela se torna questão. Porque ela vê a vida como uma pergunta e é a formulação dessa pergunta que ela procura. A arte é, portanto, mais incerta, mais falhada, afastando-se da ideia de perfeição, de acabamento. Mais humanizada, enfim.

A recusa de Duchamp à arte retiniana é, na verdade, um manifesto contra a ideia da linguagem da pintura compreendida como uma descrição para os olhos. E, se começo este texto por este ponto, é porque o que está no fundo do debate é a própria concepção de linguagem. Transpondo este raciocínio para o campo do teatro, ao pensar sobre a narrativa contemporânea, o que está em questão é a compreensão de linguagem que deixa de ser considerada como um domínio, como um instrumento do homem a serviço do discurso, para passar a ser compreendida como um jogo entre aquele que lança as palavras no espaço e aquele que as colhe, um jogo no qual o sentido se torna uma emergência, um jogo no qual a palavra, em vez de dizer, possibilita uma relação.

Este ensaio pretende, justamente, problematizar isso que se reivindica das artes neste início de século: a comunicação. Não sou um teórico, mas um diretor de teatro. A cena é minha matéria de reflexão. Por isso, tomo como ponto de partida para esta escrita a apreciação de algumas experiências teatrais que realizei no final do século passado e no início deste, buscando apontar as questões que estavam em jogo e que motivaram aquelas encenações.

Num segundo recuo, vou mergulhar no século XX, com o objetivo de identificar um recorte no qual a linguagem tradicional, que trabalha a palavra como uma ferramenta de descrição, vai encontrar seu primeiro embate moderno, ou seja, identificar o momento em que a arte passa a reivindicar uma palavra fundante, uma fala que presentifica o sentido. E, a partir deste recorte, vou seguir, atravessando vanguardas, despregando camadas de sentidos idealizados há séculos, na direção de uma concretude absolutamente mundana da linguagem.

Parte importante desta pesquisa foi a encenação de *Vocês que habitam o tempo*, de Valère Novarina. No intuito de documentar o espetáculo, inseri um caderno de encenação que vai descrever o percurso do processo de criação da cena – formação do elenco, elaboração do cenário, dos figurinos, da música – para o texto de Novarina. Nesse caderno, além do registro da criação com as dúvidas e as reflexões com relação a cada definição, incluí a crônica que descreve as mais diversas dificuldades que encontramos em uma produção de baixíssimo orçamento.

Por fim, incluo o registro do processo da versão brasileira da montagem do mesmo texto: dificuldades com o curto período de ensaios, mas a grata surpresa na realização de uma aposta na escolha de alguns atores.



TRAJETÓRIA

O INÍCIO: A PERDA

Minha trajetória como encenador está identificada com a reflexão a partir da prática teatral. Esse caráter de investigação está mais presente em alguns espetáculos e menos em outros, visto que nem sempre a escolha do trabalho a ser encenado era um desdobramento das questões desenvolvidas no espetáculo anterior. Entretanto, alguns espetáculos foram importantes para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a linguagem. Pensando em encontrar o fio narrativo que me levou à pergunta sobre uma certa perspectiva da palavra nos dias de hoje, vou localizar nos espetáculos que encenei as ideias que moviam as encenações e construir um raciocínio que aponte para a compreensão da palavra fora de sua função instrumental.

Iniciei a vida profissional em um núcleo de investigação do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹, com um espetáculo baseado no ensaio *O olhar de Orfeu*, de Maurice Blanchot.² Esse princípio de caminhada foi orientado por algumas ideias que eu percebia na leitura de textos de Antonin Artaud sobre a linguagem e a cena e por reivindicações feitas por Gordon Craig e Meyerhold que visavam, no início do século XX, ao surgimento de um “novo ator”. O ponto de partida desse processo era um ensaio crítico e não um texto dramático. Por isso, a ideia era escrever o texto, criar a música e uma concepção espacial a partir do ponto central da reflexão de Blanchot: o sentimento de perda contido no movimento de Orfeu ao voltar-se para Eurídice no caminho de saída do Hades. Esse projeto, com duração de um ano, previa uma apresentação pública de um esboço da estrutura do espetáculo ao fim dos primeiros seis meses, antes de sua versão final.

O Esboço do olhar de Orfeu foi apresentado na Capela da Reitoria da UFRJ. O local não foi escolhido ao acaso: como a proposta era fazer com que o público estivesse posicionado “fora do Hades” e assistisse ao movimento do espetáculo olhando para baixo, a peça foi apresentada na nave da igreja, enquanto o público assistia de cima, no coro. O Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ está sediado num prédio construído na primeira metade do século XIX, com vários pátios internos cercados de janelas. Assim, buscando

1 O FCC da UFRJ era dirigido por Marcio Tavares D’Amaral e o núcleo de Artes Cênicas era coordenado por Angela Leite Lopes.

2 BLANCHOT, Maurice. *O olhar de Orfeu*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Arte e palavra*, n. 1, s. d., p. 9-12.

manter a relação espacial proposta no *Esboço...*, apresentamos o resultado final do trabalho em um dos pátios da instituição. O cenário de *O olhar de Orfeu* limitava-se a algumas portas que se abriam e fechavam sozinhas, movimentadas por cordames além de um grande labirinto de passarelas brancas construídas em meio à cerrada vegetação do pátio.³ A plateia assistia, das janelas em torno do pátio, a Orfeu que caminhava eternamente pelo labirinto em busca de uma saída do Hades. A narrativa do espetáculo era uma sucessão de cenas que sempre se concluíam com a repetição do gesto de Orfeu que, ao olhar para trás, perdia Eurídice para sempre e, em seguida, retomava a caminhada, em busca da saída.



O olhar de Orfeu – Beto Tibaji (Foto: Paulo Cesar Rocha)

3 O OLHAR DE ORFEU (1988)

Texto: Beto Tibaji / Direção: Antonio Guedes / Dramaturgia: Fátima Saadi e Angela Leite Lopes / Cenografia e figurinos: Doris Rollemberg / Desenho de luz: Antonio Guedes / Com: Beto Tibaji e Claudia Viana.

O espetáculo final – com o cenário envolvido pela vegetação do pátio interno da qual o ator às vezes surgia e na qual às vezes desaparecia, e com a luz que criava formas inusitadas e belos quadros – contrastava com a secura e simplicidade do *Esboço do olhar de Orfeu* na capela, onde todos os movimentos estavam à vista da plateia, sem truques. Se, na versão final, Eurídice, concebida como uma imagem imóvel, literalmente surgia em diferentes pontos do grande labirinto ou desaparecia graças à iluminação, no *Esboço...*, um ator que denominamos “obreiro”, desenrolava passarelas de lona e carregava a atriz colocando-a nos diversos pontos onde Eurídice deveria “aparecer”. Na época, fazendo uma avaliação do trabalho ao final do processo, observei que gostava especialmente do *Esboço...* por seu aspecto precário, por deixar o espetáculo desnudado, com sua estrutura à mostra. No resultado final, ao contrário, a beleza do contraste entre o cenário construído e a vegetação do pátio interno, desviava a atenção do público da estrutura que sustentava o percurso de Orfeu. Hoje, olhando para trás, identifico ali dois pontos que atravessaram estas três décadas de trabalho: o primeiro é o inacabamento, o gosto pela imperfeição, o desejo de deixar à mostra um pouco dos “ossos” que sustentam a encenação, como uma maneira de rasgar o invólucro ficcional, revelando que, por trás do que se vê, há uma construção. O segundo ponto é a questão que, compreendida de perspectivas diferentes nos diversos espetáculos que se seguiram, nunca se fechou em uma resposta definitiva: o sentimento da perda.



O olhar de Orfeu – Claudia Viana (Foto: Paulo Cesar Rocha)

Ao aludir ao mito de Orfeu, Blanchot deseja revelar o momento da consciência de uma perda irremediável e a desorientação que se segue à perda. Como parte de uma reflexão sobre a criação artística que desenvolve em *O espaço literário*,⁴ ele associa esse instante de abandono, de mergulho no vazio, à condição do artista durante o processo de criação: momento de total desconhecimento do caminho ou, como ele mesmo diz, momento de mergulho na noite. Pois bem, ao trabalhar o espetáculo *O olhar de Orfeu*, em 1987, aos 24 anos e realizando então minha primeira encenação profissional, experimentei a ideia de perda como

4 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

um sentimento impossível de ser descrito, pois adquiria uma dimensão angustiante, asfixiante. Naquele tempo, eu ignorava que esse mesmo sentimento poderia, também, ser percebido como um instante de liberdade – descoberta que surgirá a partir do mergulho em um outro espetáculo, muitos anos depois. Mas, há pouco mais de 30 anos, a imaturidade me levava a entender a perda como o aprisionamento a um passado impossível de ser recuperado, perdido para sempre. Orfeu, no meu espetáculo, foi impelido a empreender a interminável caminhada em direção à saída do Hades, sem conseguir deixar de voltar-se e ver Eurídice se esfumando diante dele. Ao aproximar essa imagem da minha experiência no processo de criação do espetáculo, compreendi que a impossibilidade de descrever o sentimento da perda era justamente aquilo que impulsionaria meu trabalho.

Se, por um lado, a ideia da perda aparecia nos meus trabalhos como uma falha, como um espaço vazio, como um silêncio sobre o qual não se pode falar, por outro lado, foi ela que determinou a escolha dos espetáculos que encenei e, de forma às vezes mais explícita, às vezes menos, esteve presente em toda a minha trajetória. Após a experiência com *O olhar de Orfeu*, fui levado a trabalhar essa ideia a partir da narrativa fragmentada da peça *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues.⁵

5 **VALSA Nº 6 (1989)**

Texto: Nelson Rodrigues / Direção: Antonio Guedes / Dramaturgia: Fátima Saadi / Direção musical: Carol Gubernikoff / Pianista: Sérgio André / Cenografia e figurinos: Doris Rollemberg / Desenho de luz: Antonio Guedes / Com: Angela Leite Lopes

Nelson foi um dramaturgo polêmico especialmente pelos motes dramáticos tratados em suas peças: incestos, traições, abusos, maldições. Acusado de ser um autor pornográfico, à pergunta que lhe faziam “Você só sabe escrever sobre isso?”, ele respondia: “Isso, é o amor”.⁶ Entretanto, a importância da sua obra vai muito além da temática sexual e da revelação de tabus sociais. Ao longo da preparação de *Valsa nº 6*, importantes elementos estruturais foram se revelando, se juntando à ideia de perda desenvolvida no processo do *Olhar de Orfeu* e se tornando fundamentais para os espetáculos que encenei mais tarde. Inclusive, retomei esta peça outras duas vezes, trabalhando encenações com configurações cênicas diferentes, mas sempre aprofundando a mesma questão sobre a estrutura narrativa.

Curiosamente, o interesse pela estrutura narrativa da cena que continua reverberando no meu trabalho surgiu de uma circunstância de produção: sem recursos financeiros para encenar o espetáculo, fui pedir ao Nelson Rodrigues Filho, responsável pelos direitos autorais do texto, a liberação de cobrança de *à valoir* para a encenação. Depois de alguma argumentação, Nelsinho me respondeu: “Está bem, mestre, mas atende a um pedido do ‘velho’: não mexe nas palavras que ele escreveu, não. Ele disse que levou muito tempo escolhendo cada uma delas”. Num primeiro momento, eu havia entendido apenas que não devia fazer cortes ou permitir improvisações dos atores, mas havia nesse pedido do Nelson mais do que a vaidade

6 RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. Rio de Janeiro, *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, 2000, p. 4-13.

do dramaturgo. Era uma atenção às próprias palavras o que ele pedia, pois ele não as tinha escolhido por acaso. A partir daí, compreendi que a importância da sua obra teatral se encontrava na estrutura a partir da qual brotavam as histórias. Nas suas peças, para além da função descritiva, a palavra é uma estrutura que tem existência concreta em cena. Pela forma, sonoridade, ritmo. E, num âmbito mais complexo, é a palavra que determina não apenas a ação, mas a existência mesma do personagem. Angela Leite Lopes, pesquisadora e atriz que atuou na minha primeira encenação de *Valsa nº 6*, cita, em seu livro *Nelson Rodrigues – trágico, então, moderno*,⁷ as falas de *Doroteia* que revelam que Das Dores é um personagem que nasceu de cinco meses e morta (!). E, quando D. Flávia, sua mãe, faz a revelação (acrescentando que não o tinha dito antes por pena), completa:

D. FLÁVIA – Tu não existes!

DAS DORES – (*espantada*) Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então este gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo?⁸

Das Dores é apenas a sua fala. Não há existência fora das palavras que ela profere. Das Dores não existe no mundo, é uma construção que só na cena de Nelson encontra realidade. Estava aí a chave para pensar sobre esses personagens fora de

7 LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues. Trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

8 RODRIGUES, Nelson. *Doroteia*. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, Vol. II.

uma leitura psicológica. Tal como Das Dores, Sônia, do monólogo *Valsa nº 6*, está morta. Nelson coloca em cena uma menina de 15 anos que tenta lembrar quem é e como chegou àquele lugar. Não consegue descobrir os fatos que antecederam aquele momento, pois estes se mesclam com fantasias que Sônia teria sobre os demais personagens que surgem da sua lembrança. Passado, invenção e realidade se misturam e Sônia só encontra realidade na tensão entre as dimensões do passado, da invenção e da realidade – dimensões que só são perceptíveis, ao espectador, pela fala. As personagens de Nelson revelam sua realidade (cênica) no momento em que falam ou quando são evocadas por outros. São personagens que existem porque vivem na linguagem e, portanto, no lugar do mundo onde a invenção e a realidade se encontram. O próprio ato de perguntar por si mesma faz de Sônia uma *possibilidade* de existência condicionada ao seu nome. A trajetória que levou ao seu assassinato é toda feita de palavras que, como nas narrativas de Beckett, são as únicas garantias de existência do personagem em cena. Um personagem morto é alguém que não é mais... que só pode ser referido pela fala, que só pode ser revelado pela lembrança, nome que se perdeu do mundo sendo lançado na dimensão da memória.

Ao trabalhar com *Valsa nº 6*, ao sentimento da perda juntou-se o interesse em pesquisar na cena a tensão entre ficção e realidade, mas também o trágico, ou a falha trágica, entendida como um gesto que, uma vez realizado, não pode ser desfeito e que, inevitavelmente, irá desdobrar-se determinando a decadência do personagem. Gesto que estava contido no movimento de Orfeu ao se voltar para trás e perder Eurídice para sempre.



Valsa nº 6 – Angela Leite Lopes (Foto: Paulo Cesar Rocha)

Quando nós, os mortos, despertarmos,⁹ de Henrik Ibsen, é a peça que irá explicitar as questões que vinham sendo trabalhadas até então e que irão apontar para a frente. A encenação desse texto coincide com a criação, em parceria com Fátima Saadi, do Teatro do Pequeno Gesto, companhia independente com a qual venho, até hoje, desenvolvendo meu trabalho como diretor.

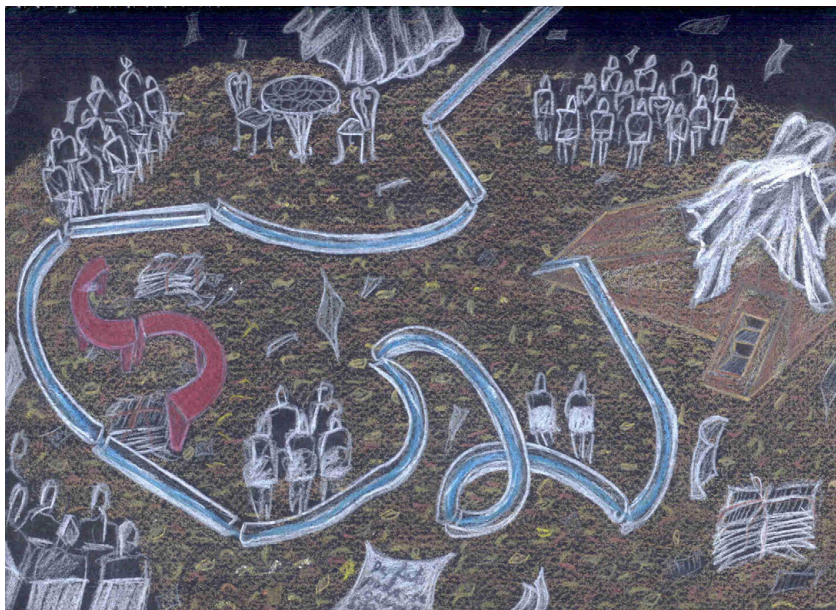
9 QUANDO NÓS, OS MORTOS, DESPERTAMOS (1991)

Autor: Henrik Ibsen / Direção: Antonio Guedes / Dramaturgia: Fátima Saadi / Cenografia: Amal Saadé / Figurinos: Gilson Motta / Direção musical: Rodrigo Cicchelli / Saxofonista: Alexandre Pereira / Desenho de luz: Antonio Guedes / Com: Caco Monteiro, Claudia Ventura, Dudu Sandroni, Helena Varvaki, Luiz Carlos Persegani e Noris Barth.

O texto escolhido para inaugurar o Pequeno Gesto foi a última peça de Ibsen da qual, em consonância com a fase simbolista da obra do autor, à qual pertence, emergiam algumas ideias sobre as quais eu pretendia trabalhar: memória, vida, criação, perda, passado e morte. Mas, para além da história dos personagens, o desafio dessa encenação era conceber essas ideias de forma concreta. Minha intenção era trabalhar uma narrativa cênica que concebesse essas ideias não como metáforas do texto, mas como elementos concretos, como realidades em cena. Assim, o cenário e a música seriam trabalhados na narrativa da cena com importância tão grande quanto a dos diálogos. Essa disposição tornou minha interferência na adaptação do texto extremamente contundente: os silêncios, que já existiam, foram enfatizados, e a música, às vezes, substituía o texto. Inseri um músico em cena para impedir que a trilha sonora gravada se transformasse em um elemento de fundo destinado a criar climas. O espaço foi pensado de forma a não ilustrar a ação: abrigava tanto a cena como a plateia e um longo rio, construído com canaletas transparentes de resina nas quais corria água, serpenteava por toda a sala, envolvendo atores e espectadores. No chão, folhas secas se misturavam a páginas do próprio texto e, no momento da avalanche final, uma enorme quantidade dessas páginas era lançada sobre todo o espaço, inclusive sobre a plateia.

Nesse momento – estamos falando de 1990/91 – eu estava mergulhado nessas questões buscando desenovelá-las e transformá-las em minha dissertação de mestrado. Pela primeira vez, de forma comprometida, comecei a estudar sobre

a questão do trágico, inserindo a ideia de perda, descoberta no meu primeiro espetáculo, no contexto de um tema que diz respeito diretamente ao trabalho da encenação: a linguagem. Uma ideia de linguagem entendida para além da função descritiva; entendida como potência instauradora. E vi, nesse caminho, um território no qual poderia experimentar a ideia do trágico na contemporaneidade ligada à perda do domínio da linguagem. Porque, considerando a linguagem instrumental como aquela que visa à posse do conhecimento do mundo, penso que a linguagem de uma perspectiva trágica é aquela que nos escapa. E nos perde.



Quando nós os mortos despertarmos

Croqui do cenário com espectadores por Amal Saadé

Se o mestrado não trouxe respostas às minhas questões, mostrou-me como elaborar as perguntas com mais clareza. E o que me parecia uma fratura, uma imperfeição ou ruído nos meus espetáculos – e eu gostava que fosse assim – revelava-se cada vez mais intencional e consciente. O vazio, a falta de resposta para cada proposição construída em cena era o próprio sentido da obra.



Quando nós os mortos despertarmos – Dudu Sandroni (Foto: Guga Melgar)

A PERSPECTIVA

Fazendo um grande salto de pouco mais de 15 anos, virando o século e avançando com minha trajetória profissional ainda buscando compreender uma dimensão da linguagem fora do uso

habitual, vou direto à encenação de *A filha do teatro*,¹⁰ em 2007, momento em que o Pequeno Gesto passa a priorizar o interesse na reflexão sobre a linguagem.

Graças à nova disposição, com *A filha do teatro*, pude experimentar ideias que me revelaram uma questão que, mesmo latente, ainda não havia se mostrado concretamente nos meus trabalhos: a perspectiva. E faço, agora, uma pequena digressão antes de ressaltar esta questão dentro do espetáculo.

O ponto de partida foi o ensaio de Octavio Paz no qual ele analisa *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*, ou *O grande vidro*, de Duchamp,¹¹ identificando, nessa obra, simultaneamente, a construção de três perspectivas diferentes: 1) ao olhar sobre a superfície do vidro as formas definidas pelo artista; 2) ao olhar, através do vidro, a arquitetura da sala de exposição e, inclusive, outras obras expostas, tendo as formas impressas na superfície do vidro como uma imagem desfocada em primeiro plano; e 3) ao olhar nossa própria imagem refletida sobre o vidro.

Esta múltipla perspectiva contrastava com a perspectiva linear do Renascimento que fundou uma maneira de olhar

10 A FILHA DO TEATRO (2007)

Texto: Luís Augusto Reis / Direção: Antonio Guedes / Dramaturgia: Fátima Saadi / Cenografia: Doris Rollemberg / Direção musical: Paula Leal / Vídeo: Paula Bahiana / Desenho de luz: Binho Schaefer / Com: Fernanda Maia, Priscila Amorim e Viviana Rocha

11 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite São Paulo: Perspectiva, 2008.

para o mundo que durou alguns séculos – e, de certa forma, vigora ainda. A perspectiva clássica construiu uma obra cujo ponto de vista era orientado pelo pintor. Ele definia o foco, o ponto de fuga, o horizonte. Sua aplicação visava à clareza, à unificação do olhar e do pensamento com o objetivo de obter maior precisão na transmissão de uma informação. A perspectiva linear instaurou um foco tão claro na representação do olhar sobre o mundo que acabou por se revelar como um domínio da ciência, como a descoberta de uma técnica capaz de construir, sobre uma superfície plana, a ilusão de uma paisagem de verdade inquestionável. Ao longo de séculos, a descrição do mundo a partir de um único e mesmo ponto de vista determinado pelo pintor tornou-se “natural” e o pintor, no desejo de criar uma ilusão da realidade, esqueceu-se que este mesmo mundo poderia ser percebido a partir de diferentes perspectivas – ou por outros modos de olhar. O pintor se esqueceu que a verdade, para além da visibilidade, poderia encontrar outras formas de revelação do real que não através da descrição das partes imediatamente visíveis. Porque estas partes visíveis ocultavam outras. E é esse o ponto fundamental da ruptura proposta por Duchamp a partir da leitura de Octavio Paz: revelar algumas partes que estavam ocultas, construindo uma visualidade que permitisse o olhar, simultaneamente, a partir de diversas perspectivas.

A leitura contemporânea de Duchamp/Paz vai nascer de um solo fértil, preparado no fim do século XIX, quando os impressionistas começaram a duvidar da veracidade do ponto de fuga e começaram a questionar aquela ilusão ao atentar para

um importante agente real: a luz. O Impressionismo percebeu que era impossível fixar o modelo em uma única imagem, porque é sempre outra luz que torna a Catedral de Rouen¹² também outra, sempre. Como resultado da observação do pintor, a pintura, longe de representar a catedral real, mostra-se como pintura. Só.

O Impressionismo veio, portanto, romper com a ilusão da realidade, trazendo para a tela, em vez de uma *garantia* do aspecto exterior do mundo objetivamente descrito numa pintura, a subjetivação do olhar do pintor. E, na busca pela representação do real e não pela criação de uma ilusão, o pintor encontrou a pintura. O Impressionismo recolocou a relação entre o público e a arte numa dimensão que é da ordem da experiência. Ou seja, esta relação se dá no instante, no presente, na vida.

Aquela perspectiva linear criada no Renascimento, desenvolvida e aprimorada ao longo dos que séculos resultou no Realismo, multiplica-se oferecendo uma nova perspectiva para o espectador: “o mundo está à minha volta, não à minha frente”.¹³ Assim como a representação do mundo deixa de ser uma imagem passível de ser apreendida em sua totalidade pelo olhar, à distância, a obra passa a ser compreendida como uma imagem do mundo que envolve o espectador. A relação entre a obra e o espectador passa

12 Sem abrir mão da técnica da perspectiva linear, Monet experimentou os vários aspectos que a Catedral de Rouen poderia adquirir a partir de diferentes pontos de vista, em diversos horários do dia, buscando captar as tonalidades e intensidades de luz sobre ela.

13 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, op. cit., p. 48.

a ser não mais uma apreensão à distância, mas uma experiência, um mergulho na obra. Se houve, no Renascimento, uma pedagogia do olhar que fizesse a leitura a partir de um modelo universal, agora, uma nova pedagogia se mostra necessária. Uma pedagogia que atenda à necessidade de se fazer uma leitura individual, particular, única. Uma pedagogia dos sentidos.

É em busca dessa pedagogia que Octavio Paz constrói seu ensaio. Ele apresenta uma outra maneira de olhar para o mundo: um olhar múltiplo a partir de um mesmo lugar, que nos lança na velocidade e na pluralidade de informações que o mundo nos oferece ao mesmo tempo. Um olhar que permite simultaneamente uma multiplicidade de percepções – às vezes até contraditórias. Um olhar, enfim, que relativiza e explode com a ideia de uma obra com conteúdos a serem transmitidos e institui uma *relação* com o espectador que é aquele que, efetivamente, dará sentido à obra a partir de sua perspectiva.

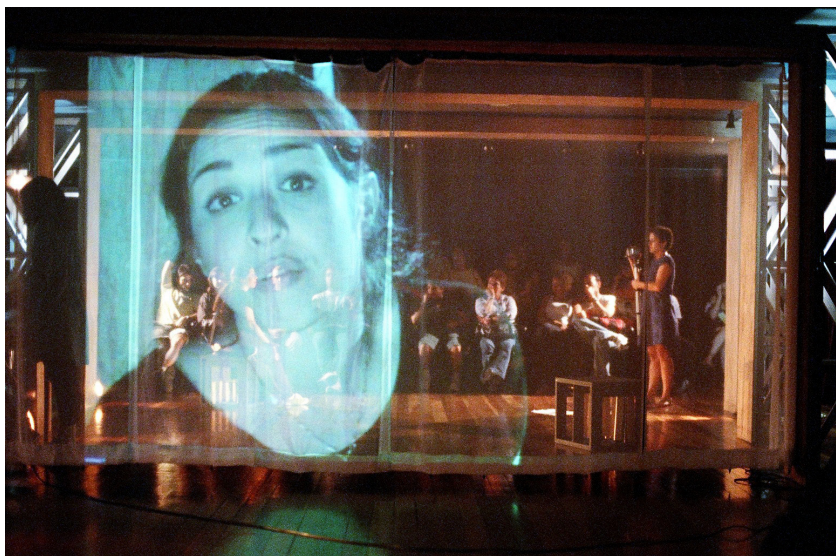
Tomando essa reflexão como ponto de partida, construí assim a encenação da peça de *A filha do teatro*:

O espaço: uma série de cinco portais de madeira, inspirados no arco de proscênio do teatro tradicional, distribuíam-se numa sala de 20m de comprimento. Nas duas extremidades da sala, arquivancadas, uma frente à outra, acomodavam a plateia dividida por uma tela de projeção localizada no portal do centro.

O texto: a história envolve três personagens femininos cujos

relatos, sempre em primeira pessoa, são feitos a partir da perspectiva de cada uma das mulheres. À medida que a peça avança, as atrizes se revezam no relato, não permitindo a identificação entre elas e os personagens, deixando claro, para o público, que elas não buscam “viver” as situações relatadas. São apenas veículos do relato.

A ação: ao longo de todo o espetáculo, as atrizes se limitavam às ações necessárias para que o espetáculo acontecesse: acionar o movimento da luz, do som ou do vídeo cujas imagens ora ilustravam o relato, ora projetavam a imagem da cena capturada ao vivo com uma câmera, também operada por elas. Ou seja, muita coisa acontecia em cena, mas nada era essencial para definir o seu sentido, salvo o próprio relato.



A filha do teatro – Viviana Rocha (projeção) e Fernanda Maia (Foto: Luiz Henrique Sá)



A filha do teatro – Viviana Rocha e Fernanda Maia na plateia (Foto: Luiz Henrique Sá)

A ação das atrizes tinha, portanto, o claro objetivo de executar tarefas ligadas à estrutura da cena, e não uma submissão ao conto. A encenação fazia um movimento inverso ao movimento tradicional: em vez de construir uma cena que desse suporte à fábula, a cena deixava que a fábula se limitasse às palavras proferidas e, em vez de contextualizá-la, criava uma estrutura teatral na qual as atrizes executavam apenas as ações necessárias à máquina cênica na qual a história se desenrolava. O público, sempre ouvindo o relato, poderia escolher para onde olhar ou mesmo fechar os olhos e apenas ouvir.

Em um dado momento, a própria plateia se tornava o horizonte do relato: a tela que dividia o espaço se abria, as atrizes sentavam-

se junto ao público e, como a cena estava vazia, as plateias ficavam, uma de frente para a outra, ouvindo a história – em *off* nesse momento – e se olhando. Como se estivessem olhando a si próprios. No fim, as atrizes voltavam à cena apenas no vídeo projetado na tela e agradeciam, virtualmente, os aplausos.

Da experiência da cena proporcionada por *A filha do teatro*, restava, na lembrança, o relato como um acontecimento – não necessariamente aquele que estava contido no texto, mas principalmente, a própria experiência do espetáculo. A ideia da perspectiva clássica explodia como se houvesse, em cena, uma paisagem a ser vista – a fábula relatada pelas atrizes – mas muitos pontos de fuga ao mesmo tempo. Ao público cabia a coragem de escolher um foco entre todos os que se apresentavam.



A filha do teatro – Fernanda Maia (projeção) e Priscila Amorim (Foto: Luiz Henrique Sá)

Do princípio da minha trajetória até ali, as questões relativas à perspectiva, à perda, à tragédia se fundiram e apontaram para um tema que se revelava: a narrativa, o relato, a linguagem. Entretanto, não uma linguagem eficiente, que atinge plenamente seu objetivo comunicativo, mas uma linguagem dispersa, precária, inconsistente, falhada. Uma linguagem que nunca permite que o ouvinte mergulhe no conteúdo e se esqueça da matéria das palavras. Uma linguagem que, se comunica alguma coisa, é apenas a sua *possibilidade* de comunicar, não chegando a dizer algo cujo sentido seja percebido, igualmente, por todos os ouvintes. Em detrimento do sentido e da clareza do conteúdo de uma fala, a experiência da cena, o jogo presencial entre cena e plateia adquire maior importância.

A partir dessa nova fase, os espetáculos mergulharam na ideia de uma linguagem precária, na busca pela compreensão da linguagem para além (ou aquém) do âmbito da comunicação.

O DISCURSO – NA SOLIDÃO DOS CAMPOS DE ALGODÃO¹⁴

Bernard-Marie Koltès construiu este texto com 36 falas, 18 para cada personagem. A peça tem sua estrutura baseada em um

14 **NA SOLIDÃO DOS CAMPOS DE ALGODÃO (2012)**

Texto: Bernard-Marie Koltès / Direção: Antonio Guedes / Cenografia: Doris Rollemberg / Vídeo: Alan Oliveira e Rafael Malta / Figurinos: Luciano Pontes / Trilha sonora original: Marcelo Sena / Desenho de luz: João Denys / Direção de movimento: Míriam Asfóra / Preparação de elenco: Érico José / Com: Edjalma Freitas e Tay Lopez

debate formal entre dois opositores que se encontram: o *dealer*, personagem cuja descrição constitui a única rubrica da peça,¹⁵ e o cliente. As primeiras falas são discursos retóricos, que visam ao convencimento, construídos à maneira clássica. Pretendem ser articulações de uma verdade inquestionável que será rebatida pelo outro em uma réplica que constituirá um novo discurso defendendo o contrário do primeiro. Uma verdadeira disputa sofística na qual o que importa é a persuasão; uma luta renhida com palavras organizadas com o objetivo de vencer o outro a partir de uma construção lógica. Na medida em que o confronto avança, as falas vão abandonando o caráter retórico e se tornando cada vez mais agressivas e mais próximas de um diálogo (ou de um embate físico) convencional.

Se um olhar superficial poderia conduzir a uma compreensão maniqueísta do conflito, no qual os personagens funcionariam como lados opostos de uma questão, ao longo da peça fica nítido que ambos fazem parte de uma unidade representada pelo jogo – um jogo constituído pela linguagem.

O mote da situação é o comércio, mas a questão é: o que comerciam? A maior parte das encenações desse texto optou

15 “Um *deal* é uma transação comercial que diz respeito a valores proibidos ou estritamente controlados, e cuja conclusão se dá em espaços neutros, indefinidos e não previstos para tal uso, entre provedores e pedintes, por meio de acordo tácito, sinais convencionais ou conversa de duplo sentido, com o objetivo de contornar os riscos de traição e trapaça (calote) que a operação implica – a qualquer hora do dia ou da noite, independentemente das horas de abertura regulamentares dos locais de comércio homologados, mas preferencialmente nas horas em que estes estão fechados.”

por situar os personagens num beco escuro ou num galpão abandonado, enfim, num lugar propício às negociações proibidas. Tráfico de drogas? Prostituição? As falas são ambíguas e resvalam tanto nos desejos como nos vícios. A tentação, para o encenador, é sempre a de revelar quem seriam esses homens, é ilustrar o espaço de forma a esclarecer os personagens e, conseqüentemente, a situação. É uma tentação tornar claro o que é obscuro e “resolver” aquilo que parece enigmático. Entretanto, esse caminho tornaria os diálogos – que, na verdade, são justamente o que nos atrai no texto – falas plausíveis de personagens fictícios. Ora, é justamente na ambigüidade, naquilo que parece enigmático, que repousa a proposta de Koltès.

Minha encenação situava os personagens em um lugar limpo, quase branco. Porque os personagens não são indivíduos, visto que seus nomes – *Dealer* e *Cliente* – e a maneira como se dá o embate entre eles faz com que se assemelhem a peças de um jogo. Seria um equívoco considerar esses personagens sem nome como indivíduos ou lidar com a peça como se se tratasse de uma história sobre essas pessoas. Os personagens são ideias em tensão, são forças que experimentam sua potência. O *Cliente* e o *Dealer* são figuras que têm como objetivo mostrar que a verdade é uma construção retórica. Portanto, se o mundo no qual estão imersos existe porque eles falam, estamos diante de um mundo retórico. Um mundo que só se constitui pelo discurso, pelo jogo no qual a tese e a antítese, longe de significarem lados que se opõem, constituem uma unidade indissociável na constituição de um mundo. Como diz o *Dealer* em certo momento, “cavidade

e saliência”, ou seja, formas complementares. O espaço branco da minha encenação, como se fosse papel em branco à espera da escrita, funcionava como uma tela sobre a qual o sentido da cena seria impresso.



Na solidão dos campos de algodão – Tay Lopez e Edjalma Freitas (Foto: Jorge Clésio)

Minha encenação repousava fundamentalmente sobre o texto e sobre o trabalho dos atores. Um exaustivo exercício de elocução se fez necessário, especialmente por causa da construção retórica das falas que se constituíam de frases imensas e apostos longuíssimos. Os corpos estavam em cena preparados para um combate, prontos para se esquivar ou efetuar um golpe a qualquer momento. A partir da imobilidade inicial – pés plantados no chão e tronco projetado – eles iniciavam sua movimentação como lutadores que se estudam,

todo o tempo, na esperança de surpreender o oponente. Mas não havia contato: as palavras eram lançadas e os golpes estavam na argumentação que tentava derrubar o adversário. O espetáculo, dividido em *rounds*, era pontuado por instantes em que cada ator retornava ao seu banco no canto do “ringue” onde descansavam, concentrados, enquanto o vídeo projetava a imagem deles no chão branco do cenário, situando-os em locações que poderíamos imaginar como ambientes propícios a um encontro como aquele – um galpão abandonado, uma rua de periferia, um elevador que os levaria a algum pavimento suspeito ou até mesmo um espaço neutro com o fundo branco, saturado, que exacerbava o vazio branco que caracterizava o lugar onde estavam. Em seguida, retomavam o combate com os golpes retóricos.

O público, muito próximo, se colocava à parte, mas dentro do “ringue”, podendo dimensionar a si próprio naquele embate que substituíam violentos golpes físicos por argumentações violentamente lógicas.

Ao final, depois de intensa troca de argumentos na qual as palavras eram lançadas de um lado para outro sem uma pausa sequer, o Cliente lança, finalmente, a pergunta: “Então, qual é a arma?”. Um silêncio se instaura e toda a argumentação que acabamos de ouvir ecoa no vazio. Nesse momento percebemos que não fomos levados a lugar nenhum. Justamente, a conclusão do diálogo é a inexistência de armas... pois se parecia haver uma luta, no fim percebemos que não há diferenças entre *Dealer* e Cliente. As ideias não passam de posições perceptíveis

a partir de diferentes retóricas. Aquelas falas, construídas como discursos clássicos, proferidas como se fossem verdades indiscutíveis, são, enfim, circunstanciais. Koltès esvazia o discurso utilizando-se da profusão de palavras. No fim, no fundo, não sobra nada. Não há nada.

Podemos dizer que o discurso é o protagonista dessa peça.

O RELATO – PRIMEIRO AMOR:¹⁶ UMA RETÓRICA INVERTIDA

Novela escrita por Samuel Beckett em 1945, em primeira pessoa, trabalha uma fábula, uma história com progressão, uma narrativa que, assim como o tema – o amor –, está identificada com a estrutura do romance tradicional. Entretanto, pensando que se trata de uma história de amor, a novela transgride o modelo clássico e apresenta um personagem absolutamente marginal: um mendigo que, ao se apaixonar por uma prostituta, fica incomodado com esse sentimento, pois a paz que a solidão sempre tinha lhe proporcionado chega ao fim. Quando Lulu (apelido que ele odeia e que, por isso, substitui por Anne) não está com ele, a angústia desvia sua atenção do prazer do isolamento; quando ela chega, ele se sente livre da angústia produzida pelo amor, mas se vê na desagradável obrigação de se relacionar com

16 **PRIMEIRO AMOR (2014)**

Autor: Samuel Beckett / Direção: Antonio Guedes / Vídeo: Helena Trindade / Desenho de luz: Antonio Guedes / Com: Ana Kfourri.

ela. A desconstrução romântica fica óbvia quando ele se pega, distraidamente, escrevendo “Lulu” em esterco velho.

Tendo decidido morar com ela para se livrar da angústia causada pela sua ausência, precisa conviver com os ganidos emitidos pelos clientes que ela recebe em casa. Quando ela engravida e, apaixonada, “exibindo a barriga e os seios e dizendo que era para qualquer momento, já o sentia pular”, ele responde: “se ele pula, não é meu”. E quando a criança nasce, os gritos do parto e o choro do bebê... então ele não suporta mais: ele a abandona e escolhe a solidão que passa agora a estar preenchida pelo horrível incômodo do sentimento do amor. E vive, para sempre inadequado para a vida.

Essa novela de Beckett, ainda longe das narrativas curtas e fragmentadas que caracterizariam sua obra a partir da década de 1970, desmonta completamente a ideia de um personagem com sentimentos nobres, construindo uma figura que, feliz ao não sentir nada, percebe o amor como algo torturante. Se há nobreza no amor que ele sente, ela está na persistência, na obstinação, está na impossibilidade de não o sentir. E que felicidade poder não estar apaixonado! Mas, diz o personagem de Beckett ao encerrar a novela, “o amor não se encomenda”.

A encenação de *Primeiro amor* foi um processo negativo de construção: ao invés de inserir elementos na cena, excluí. Até chegar ao mínimo necessário: a atriz, sentada num banco, falando, contando. O movimento de cena se limitou aos gestos dos braços e à lenta variação da iluminação que projetava a sombra da atriz ora na parede à esquerda, ora na parede à direita, ora nas duas,

como se multiplicássemos seus gestos. À frente dela, no chão, era projetado um vídeo elaborado a partir de letras que se empilhavam, em alguns momentos, e de palavras flutuando na água, em outros momentos: luz, como um moto contínuo na cabeça do personagem, sem discurso, sem sentido. Do relato da atriz, depreende-se que o amor, na perspectiva do desejo de solidão, é puro sofrimento.



Primeiro amor – Ana Kfourri (Foto: Dalton Valerio)

A solidão é um mote que acompanha a obra de Beckett, uma solidão preenchida por histórias cuja veracidade não é importante. Ele constrói histórias para que personagens existam, mas não que eles tenham importância... eles são apenas nomes ou rostos. O que importa é que sua existência se baseia na narrativa. É ela, em última instância, que constitui aquele que fala. Não o conteúdo do que se fala, mas a própria fala. Ao ouvirmos uma voz, temos a impressão de que alguém fala. Mas não podemos afirmar que há alguém... mas há a fala, portanto, talvez haja alguém.

Maurice Blanchot, em *Agora onde? Agora quem?*¹⁷ nos fala sobre a dissolução do personagem ao analisar a trilogia *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, todos escritos em primeira pessoa. E a pergunta que ele se faz é: “Quem fala nos livros de Samuel Beckett?” No primeiro romance, Molloy é um homem que, mesmo desestruturado, desenvolve ainda uma história e revela, em sua fala, referências do seu passado de maneira a identificarmos, ali, traços de individualidade. Já Malone é um moribundo sobre uma cama. Não se desloca mais e suas histórias se mostram como invenções que nunca aconteceram. Portanto, não sabemos nada sobre ele. Há um nome e um rosto, mas não há qualquer sinal de identificação nas suas falas. No terceiro e último... bem, o título já nos sugere: não há sequer um nome. Resta apenas a possibilidade de falar.

17 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1984, p. 221-227.

O sujeito em Beckett é sempre menos do que sua fala. Seus personagens são sempre destroços humanos – quando não são partes de corpos – que dependem da narrativa para existir. Não são homens idealizados com um passado que justifique o presente; são figuras precárias, inúteis. Também no amor seus personagens são incompetentes. Tudo o que eles querem é mergulhar na sua condição última: a solidão. Condição que só pode ser superada pela possibilidade de, talvez, haver uma história na qual eles, talvez, se encontrem. Talvez.

Entretanto, como termina a narrativa de *O inominável*:

(...) tem de se continuar, portanto vou continuar, tem de se dizer palavras, enquanto as houver, é preciso dizê-las, até eles me encontrem, até eles me dizerem, estranho castigo, estranho crime, que é preciso continuar, talvez já tenha acontecido, talvez eles já me tenham dito, talvez me tenham transportado ao limiar da minha história, à porta que dá para a minha história, muito me admiraria, se ela se abrisse, vou ser eu, vai haver silêncio, aqui onde estou, não sei, nunca saberei, no silêncio não se sabe, tenho de continuar, não posso continuar, vou continuar¹⁸.

Beckett poderia continuar o romance infinitamente... porque sua narrativa não tem nenhum lugar para chegar. Mas ele

18 BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 189.

coloca um ponto final obrigando o leitor a fechar o livro. Com Beckett, a linguagem não tem mais nenhum objetivo, nenhum fim. Ele fala sobre a fala.

Diz-se que o amor preenche o corpo, antes vazio. Mas o *Primeiro amor* de Beckett não tem futuro... se houver futuro, é vazio. Um vazio povoado de palavras.

Não há sujeito... ou melhor, a fala é o protagonista.

VALÈRE NOVARINA – PRIMEIRA EXPERIÊNCIA

Nas experiências com *Primeiro amor* e *Na solidão dos campos de algodão*, dois textos que sinalizam uma quebra das expectativas construídas pela narrativa tradicional, tive a oportunidade de abordar, na encenação, o trabalho sobre a palavra compreendida como protagonista do espetáculo. A atmosfera predominante, tanto no texto de Beckett quanto no de Koltès, era carregada de angústia e de falta de sentido. Entretanto, ao experimentar a encenação de um texto de Novarina, no qual a linguagem também era protagonista, chamou-me a atenção uma novidade que considero fundamental nesse diálogo com o teatro tradicional: a leveza, a ironia, o gozo. Mas essa não é uma conclusão evidente. Dada a particularidade da narrativa, é preciso contextualizar a estranheza da fala novariana.

Meu primeiro contato com Novarina foi através dos textos

*Diante da palavra*¹⁹ e *Carta aos atores*.²⁰ Podemos dizer que esses textos são uma declaração de princípios na qual o autor procura conceituar a linguagem na relação entre o ator – seu corpo e o espaço – e o mundo. A impressão após essas minhas primeiras leituras foi a de que todo o discurso sobre o sopro e sobre a respiração e sobre o corpo e seu interior não me trazia nenhuma novidade. Nada que eu já não conhecesse a partir das falas angustiadas de Artaud ou dos elípticos e belíssimos ensaios de Blanchot. Havia, entretanto, inteligência e poesia nesses textos, mas eu não percebia nada além de uma espécie de afogamento contemporâneo pelo excesso de sentidos e de conteúdos.

Convidado pela atriz Ana Kfourri para dirigir *O animal do tempo*,²¹ tive o primeiro contato com a narrativa “ficcional” de Novarina, se é que posso classificá-la desta forma. O que quero dizer é que este não era um texto que buscava tomar uma posição com relação à linguagem. Era a própria linguagem em ação. Depois de ler e reler o texto, não sabia dizer qual era o núcleo da narrativa. Quando algum sentido parecia se formar, logo se transformava em outra imagem ou pensamento. Não podia dizer que gostava, mas também não podia afirmar o contrário. A estranheza persistia.

19 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., 2003.

20 NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

21 **O ANIMAL DO TEMPO (2007)**

Texto: Valère Novarina / Tradução: Angela Leite Lopes / Direção e concepção espacial: Antonio Guedes / Iluminação: Renato Machado / Com: Ana Kfourri.

Só ao ouvir uma primeira leitura com a atriz percebi que no lugar de um fio narrativo – expressão impossível de utilizar em relação a esse texto – encontrava-se uma potência narrativa que mais se assemelhava a um mergulho em um labirinto. Ao ouvir, minha percepção acompanhou o texto como quem caminha por uma cidade com ruas muito estreitas e muitos prédios e pessoas diferentes, e muitos pensamentos vêm à cabeça, todos ao mesmo tempo, sendo que alguns se sobressaem e quase vêm aos lábios para logo em seguida serem absorvidos por outros pensamentos, até que, de repente, abre-se uma grande avenida à frente e é como se os pensamentos se espalhassem e uma lufada de ar enchesse os pulmões para, em seguida, entrar de novo pelas ruelas de prédios, casas e pessoas muito diferentes umas das outras e os pensamentos voltassem à cabeça, todos ao mesmo tempo, com uns se sobressaindo em relação aos outros...

Nesse primeiro contato real com a narrativa de Novarina, percebi que o poder embriagador do texto estava em sua elocução. Ao final da leitura, sentia ter acabado de experimentar as palavras. Não o significado, mas sua potência de produzir sentidos a partir da forma, da sonoridade, do ritmo. A chave do prazer desse texto não estava exclusivamente na compreensão intelectual. Era preciso deixar-se levar pelas imagens produzidas pelas palavras.

Uma das coisas que sempre me interessaram na cena desejada por Artaud era a exigência de precisão e o rigor da ordenação dos sons, imagens e palavras que deveriam ser bem definidos no espetáculo imaginário do Teatro da Crueldade. Era a busca por uma dimensão onírica que prescindiria do relato ou da organização lógica dos

acontecimentos. Não se tratava de “suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos”.²² Artaud foi buscar essa potência nas línguas primitivas, em sons guturais, na expectativa por uma palavra encantatória que havia perdido sua potência ao longo da história do ocidente. Ele estava atrás de uma linguagem para a cena que recuperasse, para o acontecimento teatral, uma experiência originária a partir da configuração e da perfeita ligação entre palavras, sonoridades e imagens simbólicas. Para Artaud, a experiência teatral não estava na fábula, mas nas imagens e lembranças que a experiência com a linguagem poderia evocar.

Essa busca por uma dimensão da linguagem que funda o sentido não na compreensão lógica, mas na experiência teatral – ou seja, na ação simultânea do sentido das palavras, da sonoridade da fala e na presença do ator – parecia ter se concretizado ao fim da primeira leitura em voz alta de *Animal do tempo*. Pude afirmar que via sentido naquele texto, mas não podia, a partir daí, constituir uma história única. Era uma oportunidade de trabalhar uma narrativa cujo sentido se revelava ao ser soprada, ao ser lançada no espaço. E aquele discurso sobre o sopro, a respiração, corpo e órgãos que a princípio não me trazia nenhuma novidade, após este primeiro ensaio mostrou-me uma nova dimensão cênica a ser explorada. Como uma partitura musical, o texto, ao ser “entoado”, produzia e tocava os sentidos. Como as melodias.

22 ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

A tarefa a partir daí foi descobrir a elocução de cada frase. Precisava “compor” a fala levando em consideração a intensidade, o ritmo, o andamento do texto. Precisava construir, com a atriz, essa partitura que iria ocupar o espaço e que, por sua vez, iria se oferecer à decifração.

Arbitrariamente, escolhemos um instrumento que a atriz iria tocar em cena: acordeom. Depois justificamos a escolha pela sonoridade e pela beleza do objeto. Ana Kfoury, além de aprender a tocar, compôs as músicas que fizeram parte do espetáculo.

Numa relação frontal – o texto é parte de uma narrativa intitulada Discurso aos animais, trata-se de um discurso, portanto – a atriz se dirige à plateia como se contasse sua história. No chão, páginas de livros velhas e amarelecidas, aludiam à própria escrita que antiga, dimensionada no tempo, servia de base para a encenação. Ao fundo, um banco no qual Ana iniciaria e encerraria sua performance. Em lugares estratégicos, duas estantes de partituras que seriam usadas em diferentes momentos do espetáculo como suporte do texto da peça.



Animal do tempo – Ana Kfoury (Foto: Dalton Valerio)

Ao longo do processo, com o objetivo de preparar a atriz, disse a ela muitas vezes que, provavelmente, espectadores se levantariam no meio do espetáculo e sairiam. Devido à proximidade entre a cena e a plateia, me preocupava com a possibilidade da quebra de concentração. Se por um acaso a atriz perdesse o fio do texto, a retomada não seria uma tarefa simples. Entretanto, meu receio nunca se concretizou. Foram três temporadas (duas no Rio e uma em São Paulo) além de algumas apresentações em festivais e nunca houve uma única desistência por parte do público. Esse fato me impressionava. Efetivamente um magnetismo se estabelecia no jogo com a plateia. Aquela língua estranha, que falava mas não dizia nada com precisão, exercia algum fascínio que prendia todos até o final. Não diria que o prazer era unânime. Como promovemos debates após algumas sessões, pudemos conhecer espectadores que, descontentes com a experiência, não conseguiram se abandonar ao fluxo de palavras. Entretanto a curiosidade para saber aonde aquela falação iria chegar impedia que fossem embora. O fato de não haver qualquer arrogância na relação da encenação com a plateia, mas afeto, provavelmente era a chave da manutenção do jogo.

Essa primeira experiência com Novarina me apresentou um caminho totalmente inédito no campo da criação. Desorientador. Um trabalho com a linguagem que não se apropria das palavras com o objetivo de comunicar alguma coisa – seja um sentimento, uma história, a descrição de uma vida. Na verdade, as palavras aqui não são uma ferramenta; elas são a matéria que interessa. Não pelo seu conteúdo, mas pela sua possibilidade de evocar sentidos.

Nós nos acostumamos a utilizar a linguagem para afirmar que coisas ou pensamentos existem “de verdade”. Mas se Pirandello há quase cem anos se utilizou da linguagem para dizer que não há verdade, mas muitas possibilidades, muitas perspectivas, hoje não se pode mais afirmar essa ideia da mesma maneira. O desejo hoje não é mais o de falar sobre este ou aquele assunto. O que queremos é realizar essa... não sei bem como chamar... essa ideia, ou essa concepção das coisas, ou realizar a própria linguagem como um terreno a partir do qual todas as imagens que brotarem dele são corretas, verdadeiras, reais. Mesmo (e principalmente) aquelas que se contradizem. Porque há já algum tempo estamos fartos da naturalização da linguagem. Fartos de fazê-la desaparecer em proveito de um discurso, de um conteúdo, de uma mensagem.

E, para trazer a linguagem à tona, para a frente de um discurso, é preciso estranhá-la. Tal como quando falamos um idioma que não dominamos e somos obrigados a pensar na palavra, na sonoridade e também no sentido. Nessas circunstâncias, as palavras nos são estranhas, não são naturais; adquirem uma realidade estranha, desconhecida, fora de nós.

NOVARINA E A LÍNGUA DESCONHECIDA

A primeira leitura de *Animal do tempo* me deu a impressão de que eu ouvia um texto dito por um sujeito inadequado, alguém que não dominava a língua. Como um estrangeiro ou uma criança que está aprendendo a juntar as palavras. Essa estranheza me

fez lembrar de um trecho do *Teatro da morte*, no qual Tadeusz Kantor procura relatar a sensação causada pelo surgimento do primeiro ator e, portanto, o nascimento do teatro:

Um HOMEM havia se erguido DIANTE daqueles que ficaram do lado de cá. EXATAMENTE igual a cada um deles e, no entanto, (por uma “operação” misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANGEIRO, como que habitado pela morte, separado deles por uma BARREIRA não menos apavorante e inconcebível por ser invisível, como o verdadeiro sentido da HONRA, que só pode ser revelado pelo SONHO.

Assim, à luz cegante de um raio, eles perceberam de repente a Imagem do HOMEM, gritante, tragicamente clownesca, como se a vissem pela PRIMEIRA VEZ, como se acabassem de ver a SI PRÓPRIOS. Essa foi, seguramente, uma percepção que se poderia qualificar de metafísica.²³

O sentimento de estranheza, ao ver a si próprio como se fosse a primeira vez, não deixa de ser uma experiência originária. É o reconhecimento, a identificação, o encontro com um outro que sou eu. Como se ao me olhar no espelho, visse a mim mesmo como outro, como um “eu fora de mim”. O personagem Farejador de Babado de *Vocês que habitam o tempo*, quando aproxima seu rosto do espelho percebe que:

23 KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Trad. J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lucia Pupo e Silvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 202.

[...] a imagem se me parecia traço por traço. Eu ouvia embaçada minha figura respirar. Aproximo dele ainda mais perto: eu tinha nada no final só olhos em buracos pretos para nada ver com eles.²⁴

Beckett, para se referir a essa reação diante da identificação, usa a palavra “espanto”. E, ao ouvir o texto de Novarina pela primeira vez, pensei exatamente sobre essa reação: o espanto como um reconhecimento, como algo que, mesmo parecendo banal, se mostra, de repente, como um acontecimento incompreensível e intransponível. Parafraseando Kantor, “como se acabássemos de ver a nós mesmos” e como se não houvesse nada a fazer ou a dizer depois dessa experiência.

Como Kantor, Novarina busca produzir, em sua narrativa, justamente essa distância, esse afastamento que faz com que vejamos a nós próprios, como se pudéssemos ver-nos fora de nós:

Com a idade de dezoito anos, tive uma espécie de estranha iluminação folheando, em todos os sentidos, uma grande tese muito misteriosa, escrita sobre *Um lance de dados* de Mallarmé. [...] Eu me vi na encruzilhada do drama do corpo e da palavra. No cruzamento dos opostos: a página plana do livro e a página carnal do teatro, em volume. No cruzamento dos opostos, uma unidade incompreensível

24 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 199.

estava para ser apreendida. O que eu estou procurando hoje ao lado do corpo vazio do ator, é o homem fora de si.²⁵

O drama do cruzamento dos opostos: o corpo e a palavra; a página plana do livro e a espacialização do teatro. Entre a página e o palco, no cruzamento, a palavra. Uma palavra que se encontra nessa encruzilhada não pode ser precisa, objetiva, porque ela é ambígua por princípio, ela pertence a dois lugares distintos, a duas dimensões. Neste ponto de encontro, há conflito, há nebulosidade ou excesso de luz; há confusão. Esse é o lugar do ator, aquele que vai soprar e espacializar a palavra escrita. E é o ator quem irá encarnar o homem fora de si, o corpo que se revela outro “exatamente igual a cada um deles e, no entanto, (...) infinitamente distante, terrivelmente estrangeiro, como que habitado pela morte”. Ao pensar espacialmente nesse encontro da palavra com o corpo, nessa encruzilhada, relembro a tensão sobre a qual Koltès trabalhava em *Na solidão dos campos de algodão*. O Cliente e o Dealer se encontram num lugar onde tudo é desconhecido e impossível de discernir. Ambos os personagens se revelam, no final, como partes do mesmo jogo.

No encontro da superfície plana do papel com o volume do espaço há estranhamento. Nesse espanto beckettiano, as palavras se tornam também estranhas e, portanto, visíveis. Perdem a naturalidade e saltam aos olhos, mostram-se

25 DOSSIER VALÈRE NOVARINA. Paris, *Europe*, n. 880-881, août-septembre 2002, p. 166. (Tradução minha.)

independentes do seu significado, revelam-se como gesto e não como a descrição de uma ação. E é essa palavra estranha, desconhecida, que revela, em cena, o homem fora de si a falar uma língua incompreensível.

Em *Uma língua materna incompreensível*²⁶ Novarina conta que, em criança, sua mãe promovia sessões de piano e cantava para ele e para seu irmão. Quando o pai não estava em casa, ela encerrava a sessão daquele dia com uma canção que um namorado húngaro tinha composto para ela há muito tempo. Uma canção de amor. Sua mãe não sabia húngaro, não entendia nada do que cantava, mas colocava uma tal emoção ao cantar que tornava esse o momento mais intenso das sessões musicais. Novarina chamou essa língua de “língua materna incompreensível”. E afirma que as línguas são também algo que não se compreende. Há qualquer coisa escondida na língua que nos revela ou nos faz lembrar da infância ou de alguém que já fomos.

É preciso também se espantar com sua própria língua, se surpreender pelo fato de sermos animais que falam. A gente vai ao teatro para se surpreender vendo animais falando de novo, se espantar de novo com a palavra. Mas é verdade que passei talvez mais tempo ouvindo música do que lendo ou lendo tratados de musicologia sem entender nada, e comprando partituras sem saber

26 NOVARINA, Valère. *O avesso do espírito*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, p. 90-97.

lê-las. Da mesma forma, tenho bíblias em hebraico. E assim livros impenetráveis agem sobre nós.²⁷

Oportunamente voltarei a falar desse conto que integra o processo de preparação para a encenação do espetáculo *Vocês que habitam o tempo*, objeto dessa reflexão.



Ao refazer meu percurso como encenador, verifiquei que toda a minha trajetória foi uma preparação para um embate com a questão da linguagem que sempre atravessou meus trabalhos, mas que, na obra destes três últimos autores encenados – Koltès, Beckett e Novarina –, ela aparece como protagonista. No uso tradicional das palavras, à medida que as utilizamos com maior propriedade, adquirimos mais segurança e precisão na comunicação de pensamentos. Mas aqui, nesse ponto da minha trajetória, me encontro desorientado. É onde a reflexão nos leva: à total insegurança. O verdadeiro aprendizado revela, cada vez mais, o quanto não sabemos. E agora, com mais de trinta anos de carreira, quando o lugar-comum diria que tenho um terreno sólido sobre o qual caminhar, vejo um leque de

27 NOVARINA, Valère. A onda da linguagem (entrevista). Trad. Angela Leite Lopes. In: LOPES, Ângela Leite (org.). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 20.

caminhos se abrir com possibilidades desconhecidas. E não é um caminho para experimentar ideias novas, mas um caminho para experimentar uma cena que se confunde com os desejos do início da minha trajetória, quando conheci e aprofundei os estudos sobre os delírios concretos de Antonin Artaud.

E me encontro escrevendo essa trajetória em direção à incerteza. Chega o momento de fazer, mais uma vez, o movimento de Orfeu e olhar a obra que ficou para trás. Tragédia, perspectiva, perda, linguagem, enfim, são ideias dispersas em uma trajetória e que precisam encontrar um encadeamento que dê a todas elas um fio narrativo plausível. Refletir sobre “uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea” equivale a pensar sobre uma palavra que me encantava no princípio, não pela sua eficiência, pela sua eficácia comunicativa, mas, ao contrário, pela sua precariedade, pela falha, pelo erro, pela ambiguidade e, principalmente, quando ela se mostrava real, concreta, imperfeita: coisa entre coisas no mundo.

E este é o momento de compreender aquilo que experimentei. É preciso vocalizar o vivido e o pensado. É preciso imobilizar o pensamento, não para que ele se torne verdade, mas para que ele se ofereça à experiência do outro e possa, assim, se multiplicar em muitas possibilidades de espantos, reconhecimentos e descobertas.



A PALAVRA EM PERSPECTIVA

PONTO DE PARTIDA

No debate sobre as formas narrativas na contemporaneidade, alguns estudiosos consideram que há, na produção atual, um diálogo com a tradição teatral e que, portanto, a dramaturgia, não estabeleceu uma ruptura com a forma tradicional. Pelo contrário, ela é, hoje, um híbrido no qual a forma dramática dialoga com a forma narrativa (ou épica). Sarrazac diz que “a forma dramática moderna e contemporânea é um terreno extremamente movediço de mutações e de experimentações permanentes”.¹ Há outra corrente que considera que a forma épica resultou em uma superação da forma dramática, criando uma ruptura com a tradição dramatúrgica. Entretanto, os defensores de ambas as posições concordam que a reflexão de

1 SARRAZAC, Jean-Pierre. *O outro diálogo*. Trad. Luís Varela. Lisboa: Editora Licorne, 2011, p. 46.

Peter Szondi sobre a dramaturgia sinaliza de forma clara que, no fim do século XIX, o drama clássico, que encontra sua plenitude com o naturalismo, entra em crise. Szondi aponta, em diversos autores, uma fragilização do princípio do drama, ou seja, da relação inter-humana construída a partir do diálogo. Os dramaturgos do Simbolismo, desejando trabalhar em cena a representação do mundo de forma mais completa e verdadeira, inserem no texto ideias abstratas, invisíveis, mas presentes na vida – tais como a morte, o tempo, o passado, o vazio – que “contaminam” o diálogo. São ideias que disputam espaço com os personagens e é perceptível como essa reversão da narrativa dramática serve de solo para as transformações do drama construídas ao longo dos séculos XX e XXI.

Entretanto, ao pensar sobre a palavra no teatro contemporâneo, meu objetivo é confrontar a linguagem com o que se convencionou afirmar que seria a sua finalidade última: a comunicação. Se a forma dramática procura descrever a ação por meio do diálogo, e a forma épica descreve a ação por meio da narração, há, inegavelmente, em ambas as formas, o objetivo de comunicar alguma coisa: conta-se uma história, descreve-se uma ideia utilizando a linguagem de diferentes modos. Mas, ao colocar em questão o princípio da linguagem entendida como instrumento da comunicação, uma outra janela se abre para a reflexão sobre a palavra no teatro: ao não querer contar especificamente alguma coisa, a cena abandona a responsabilidade do discurso e se torna um acontecimento que prioriza não mais a expressão de uma mensagem, mas a realização de uma relação com a plateia.

Considero que está aí a base deste primeiro momento em que a

concepção tradicional da linguagem é colocada em questão: o poeta simbolista, ao buscar revelar as forças invisíveis presentes na vida, percebeu que a linguagem descritiva não daria conta da tarefa. Para instaurar, em cena, o sentido das forças invisíveis, não seria possível trabalhar a linguagem como uma ferramenta de descrição de pensamentos, como meio, como veículo de informações, como uma ferramenta exterior ao objeto do discurso. Era preciso aproximar a forma – a palavra – do conteúdo – o sentido; era preciso aceitar a imprecisão na compreensão da mensagem em prol de uma maior autenticidade do discurso. Não digo, com isso, que o resultado das peças simbolistas tenha conseguido abolir completamente a descrição, mas é certo que o desejo que movia esse movimento dava as primeiras cutucadas na linguagem instrumental que se desenvolveu, desde o Classicismo, resultando na hegemonia da forma dramática.

Ele [Tchékhov] deixa clara a discrepância entre a forma herdada e a exigida por seus temas, ao erigir sobre o alicerce tradicional do drama uma encantadora construção poética. Mas, sem estilo confesso e incapaz de garantir sua unidade formal, esta termina por trair suas bases clássicas. E se Strindberg e Maeterlinck chegam efetivamente a formas novas, isso não se dá sem o confronto prévio com a tradição ou sem que este possa ser indicado como elemento problemático no interior de suas obras, como uma seta a apontar para formas desenvolvidas por dramaturgos posteriores.²

2 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 30.

A palavra no teatro, a partir do século XX, buscou, pela linguagem, instaurar na relação entre a cena e o público um espaço real sem preocupação com a lógica tradicional. O teatro trabalhou a linguagem da cena de forma a proporcionar ao espectador uma experiência de realidade sem evitar ambiguidades ou a convivência de dimensões compreendidas como opostas entre si, como o real e o ficcional, o passado e o presente, a vida e a morte.

Minha intenção é compreender a concretude da palavra. Uma palavra que, longe de se destinar à comunicação, volta-se para a revelação da própria linguagem como potência de produção de sentidos. Portanto, não há interesse aqui em pensar a linguagem a partir de uma perspectiva que valorize a forma – dramática ou épica – porque esse debate não chega a tocar no fundo da questão sobre a instrumentalização da linguagem. Busco aqui uma reflexão sobre a potência poética³ da palavra.

A PALAVRA AMBÍGUA E A MÚSICA

Quando encenei *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, em 1994, duas questões me orientaram: a convivência entre a realidade e a ficção, e a potência da palavra enquanto criadora de mundos. No texto, ao velar uma jovem, três mulheres mergulham de tal maneira no universo ficcional que, ao fim, não conseguem saber

3 Uso a palavra poética como uma derivação da palavra grega *poiēsis* (ποίησις), que significa produção, criação, não necessariamente ligada à criação artística.

se imaginam a existência de um marinheiro que, para preencher sua solidão, inventou uma cidade inteira, ou se, na verdade, elas próprias não passam de invenção do marinheiro. As dimensões da realidade e da ficção, habitualmente compreendidas como espaços que se excluem, tornam-se, para aquelas mulheres, pela força da narrativa, totalmente indissociáveis. A personagem que conta a história do marinheiro escolhe tão bem as palavras que estas acabam por envolver não apenas as ouvintes, mas também aquela que as profere. A jovem que conta não tem o domínio da linguagem; é a linguagem que efetivamente conduz aquela experiência. As palavras lançam as veladoras em um mundo onde não há como distinguir o sonho da vigília; instauram uma tal realidade, que as moças são jogadas concretamente nessa dimensão ambígua.



O marinheiro – Christine Lopes, Claudia Bernardo e Luciana Borghi (Foto: Daniela Hallack)

Fernando Pessoa, poeta modernista português que admite sua ascendência simbolista,⁴ confirma sua especial atenção à leitura de Maeterlinck quando revela, em suas reflexões sobre a dramaturgia, que pretendia que o movimento da cena brotasse das palavras. Considerava que as imagens evocadas pelo texto seriam produzidas na intimidade de cada indivíduo e, portanto, entendia a palavra poética como gesto, como ação. A respeito de *O marinheiro* e de outro de seus dramas poéticos, *A floresta do alheamento*, escreveu o *Manifesto do teatro estático*:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade.⁵

4 GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 35.

5 PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria literárias*. Lisboa: Ática, 1966, p. 113.

Szondi, em *Teoria do drama moderno*, apontou as fraturas que a dramaturgia simbolista infligiu à estrutura clássica do drama, fazendo surgir das relações inter-humanas – que caracterizam o drama tradicional – forças invisíveis ou ideias abstratas. Essas forças moviam os personagens que eram estruturados como figuras ausentes. Em *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Ibsen, por exemplo, a existência efetiva dos personagens está no passado, o que retira o protagonismo dos indivíduos, deslocando-o para a passagem do tempo. O Simbolismo abriu caminho para o modernismo ao afirmar que a realidade não está na visibilidade do mundo, mas, bem ao contrário, está precisamente onde não nos é permitido ver. As grandes questões que envolvem a vida estão no mistério, estão ali, onde não podemos explicar.

Para essa reflexão sobre a crise da forma dramática, é importante perceber que a linguagem, compreendida aqui como estrutura, como forma, em vez de se tornar imperceptível – operação natural quando temos a linguagem como instrumento do conto – começa a mostrar-se como parte da história. Essa é a principal fratura na estrutura dramática tradicional, tão importante para o teatro quanto o Impressionismo para a pintura que, ao deixar à mostra as pinceladas e os efeitos de cor produzidos pela técnica do pontilhismo, por exemplo, fazia com que os relevos de tinta sobre o quadro resultassem numa disputa, entre o tema e o material utilizado, pelo protagonismo da imagem sobre a tela. Pela concretude do quadro que, para além do tema, revelava seus materiais, o Impressionismo antecipa o abstracionismo, movimento que será, mais adiante, um importante referencial para esta reflexão.

Para os simbolistas, a palavra poética, para além do significado, revela imagens que se sobrepõem às relações inter-humanas. E, na impossibilidade de descrever o indescritível, ela tem como tarefa evocá-lo, sugerir, produzir a possibilidade de trazer à luz o sentido desse mistério. Nas palavras de Mallarmé:

Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema que é feito da alegria de adivinhar pouco a pouco; sugerir o objeto, eis o sonho. É a perfeita aplicação deste mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou, ao contrário, escolher um objeto e depreender dele um estado de alma através de uma série de deciframentos.⁶

Os poetas da virada do século XIX para o XX, na busca pela revelação do mundo a partir da linguagem, contrapunham, à descrição, o silêncio; espaços vazios que seriam preenchidos (ou decifrados) por quem olha ou lê. Contra a beleza idealizada das Belas Letras, “criar uma escrita branca, livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa da Linguagem”.⁷ O Simbolismo inaugurou a decadência da tradição dramática e reconduziu a audição ao lugar de uma experiência fundamental: “De la Musique avant toute chose!”.⁸

6 HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: *L'Echo de Paris*, 1891, p. 1. (Tradução minha.)

7 BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 69.

8 VERLAINE, Paul. *Paris moderne – Revue Littéraire et Artistique*. Paris: Léon Vanier Editeur, 1882-1883, p. 144.

O Classicismo, na França, nos legou o texto como sinônimo de teatro, fazendo da palavra escrita uma forma eficiente de comunicação. Mas o poeta simbolista nos lembrou que a palavra falada é, antes de tudo, som, música lançada no ar. E, sendo a fala uma particularidade do teatro, pode-se dizer que o ator ao falar, canta, produzindo para além do sentido das palavras sonoridades que ampliam esse sentido. Ou seja, esses poetas passaram a buscar o ponto em que a linguagem, deixando de ser um instrumento de comunicação, torna-se uma experiência na relação com o ouvinte. Uma experiência de construção de sentido. A partir de sonoridade, ritmo e musicalidade, os simbolistas recuperaram a audição como elemento de imersão e de compreensão do mundo à nossa volta. O sentido está no jogo que envolve a elocução e a audição.

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. [...] as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. Doravante, não é Mallarmé quem fala, mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem.⁹

A narrativa, sem querer definir o sujeito que fala, torna-se uma fala que “se fala”.

9 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 35.

Ecoando esta frase, reconheço a minha encenação de Koltès, na qual o discurso tem como objetivo reiterar sua própria retórica como combate, restando apenas a fala pela fala. Também ouço Beckett que, sem usar qualquer metáfora, fala sobre a fala e, retomando aquela primeira experiência com Novarina, chamo a atenção para o fato de que foi a palavra ouvida que me revelou aquela avalanche de imagens. E, após algumas temporadas de *Animal do tempo*,¹⁰ ao observar como uma peça incompreensível do ponto de vista lógico instaurava uma incrível potência lúdica na relação com a plateia, percebi que a narrativa de Novarina se debruça fundamentalmente sobre a elocução. É a palavra lançada no espaço que possibilita a experiência teatral que é, essencialmente, uma experiência de linguagem falada. “Tudo se arma na boca do ator onde o teatro nasce e perece”.¹¹ Porque se o teatro se dá no instante, é pela fala – ou pela entoação da palavra no espaço – que o público recebe as palavras e percebe o sentido da experiência. Trabalhar a palavra para além do significado é considerá-la núcleo sonoro, e o texto, composição.

É pela música que aprendemos pouco a pouco a ver o espaço de outra maneira, a seguir o drama sob as palavras, a ouvir a linguagem como uma dinâmica em fuga. A música cava no espaço e faz compreender uma nova língua. Ficamos espantados e subitamente colocados diante de outra coisa.

10 *Animal do tempo* fez três temporadas em diferentes espaços, totalizando três meses em cartaz, sempre com ótima receptividade do público – o que confirma a potência que este autor realiza no jogo entre a palavra e a sua recepção.

11 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 47.

Espero da música uma renovação do olhar, não apenas um prazer para o ouvido. E espero da pintura não uma alegria para os olhos, mas um golpe contra a linguagem e uma reviravolta do corpo.¹²

Cavar no espaço e encontrar uma outra língua. Porque a linguagem lançada no espaço pelo ator, no instante da cena, tem como destino ser experimentada pelo ouvinte. A palavra falada, pela sua fugacidade, é trágica porque imprevisível: uma experiência pessoal e intransferível. Na estranheza da experiência de um texto de Novarina, vemos as palavras serem lançadas como peças no espaço convidando o ouvinte para um jogo que envolve o sentido... ou os sentidos, porque a audição¹³ retoma a importância que teve na Grécia Antiga, na origem do teatro no Ocidente.

12 DOSSIER VALÈRE NOVARINA. Paris, *Europe*, n. 880-881, août-septembre 2002, p. 168. (Tradução minha.)

13 Em 2011 produzi uma experiência para ser apresentada em galerias de arte a partir do texto *O teatro dos ouvidos*, de Novarina. Em uma parceria criativa com a artista plástica Bel Barcellos e a tradutora do texto de Novarina, Angela Leite Lopes, construímos uma instalação dentro da qual Angela atuava em uma performance com o texto. Ao longo de todo o dia, a instalação estava aberta à visitação com o texto gravado e, em dias e horários determinados, apresentávamos a performance ao vivo. Ao final de uma apresentação feita especialmente para um grupo de autistas e esquizofrênicos, um deles resolveu fazer um discurso e começou sua fala dizendo: “neste pavilhão auricular...”. Achei especialmente interessante que ele tenha se referido ao espaço da galeria como um grande ouvido. Para ele, foi importante o ressoar do texto no espaço.

A PALAVRA ENTOADA (E AMBÍGUA) NA TRAGÉDIA

Ao tocarmos na ideia de uma palavra que está baseada não prioritariamente no sentido lógico, mas também no sentido musical, me vi agora, no momento em que escrevo, como no princípio do meu percurso profissional, com a necessidade de revisitar a ideia do trágico e como essa ideia estaria ligada ao sentimento de perda, ideia trabalhada já no meu primeiro espetáculo.

O Classicismo francês, ao estudar a tragédia com a intenção de criar obras dramatúrgicas consideradas perfeitas, cria um novo gênero literário: o drama. Afinal, se no século V a.C., o destino do homem estava traçado pelos deuses, no século XVII é o livre arbítrio que determina o caminho dos homens. Portanto, a leitura da tragédia é feita a partir de outra perspectiva, de um tempo outro, e o drama, gênero inaugurado, é fruto de um modo específico de uso da linguagem, entendida como um domínio do homem que a concebe como um instrumento de descrição do mundo. Na época do Classicismo muitas reformas culturais foram feitas e uma delas se debruçou sobre a gramática. Com o objetivo de tornar a linguagem um instrumento eficiente de comunicação, resolveu-se abolir a *circunstância* do sistema de signos para não permitir a relativização do discurso. Mas vamos abordar esse tema mais à frente. Por ora, fiquemos com a compreensão da estrutura da tragédia grega para entender de que maneira os elementos que constituem a narrativa trágica revelam esse sentimento de perda, essa

desorientação diante da qual a linguagem nos coloca.¹⁴

Tragédia tem a ver com a perda irremediável e com o destino último do homem: a perda de si mesmo. Tem a ver com a vertigem provocada pela revelação de algo essencial. Mas há algo que nos interessa fundamentalmente: o sentimento não é revelado apenas como conteúdo de um discurso, mas também pelo jogo promovido pela estrutura narrativa. É como se o tema estivesse não “dentro” da narrativa, mas na superfície... na parte visível da linguagem. Bem diferente daquela estrutura elaborada no drama clássico.

O tempo da ação: o passado, o presente

Os trágicos compunham suas peças a partir do mito, da música e das palavras, numa articulação que dimensionava o personagem trágico num tempo que é, simultaneamente, o presente do acontecimento cênico e o passado mitológico. Entretanto, essas dimensões temporais se mostram, concretamente em cena, de forma simultânea. Segundo a análise de Vernant e Vidal-Naquet, temos, de um lado, o coro, que é uma fala coletiva que representa os cidadãos e, de outro, o personagem trágico, individualizado, que representa o herói mitológico. Suas falas são compostas de modo a fazer com que esses naipes pertençam, simultaneamente, a dois tempos:

14 Foi especialmente esclarecedora no que tange à estrutura da tragédia grega e à construção das falas e dos cantos compostos pelo poeta a reflexão de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet no excelente livro *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Brasiliense, 1972. Vol. I.

É a língua do coro que, em suas partes cantadas, prolonga a tradição lírica de uma poesia que celebra as virtudes exemplares do herói dos tempos antigos. Na fala dos protagonistas do drama, a métrica das partes dialogadas está, ao contrário, próxima da prosa. No próprio momento em que, pelo jogo cênico e pela máscara, a personagem trágica toma as dimensões de um desses seres excepcionais que a cidade cultua, a língua a aproxima dos homens.¹⁵

Ou seja: pela fala, vemos passado e presente em cada um desses naipes.

A palavra ambígua

O vocabulário jurídico está em formação no século V a.C. Os dramaturgos, apropriando-se das ambiguidades das palavras que produzem muitas vezes sentidos contraditórios, trabalhavam a falha trágica do personagem a partir dessa imprecisão. Essa ambiguidade está no cerne da produção do efeito trágico que brota da boca dos atores... e o público é cúmplice desse momento. Creonte, por exemplo, ao justificar seu decreto, evoca a palavra *nómos* (lei da *polis*), e Antígona, ao enfrentá-lo, evoca a mesma palavra – *nómos* – para justificar seu ato (lei divina). Cada personagem está fechado em sua própria concepção da palavra que utiliza para justificar seus atos. Só o público percebe a defasagem de sentido e acompanha personagens caminhando rumo à destruição.

15 VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, op. cit., p. 27-28.

A palavra, portanto, foi escolhida para que o poeta pudesse criar dois discursos absolutamente pertinentes, porém, com sentidos opostos. Mais do que dizer alguma coisa, o poeta parte da linguagem para apresentar o conflito, o erro ou o desvio como possibilidade e potência da linguagem. Esse jogo faz com que as palavras pronunciadas, mais do que revelar um traço de personalidade ou descrever uma situação, coladas ao gesto do personagem mostrem-se como uma atitude. É a palavra que define o personagem ao proferir sua ação.

O personagem

O conceito de indivíduo no século V a.C. na Grécia revela uma dimensão na construção das falas dos personagens e na relação deles com o mundo inteiramente diferente da concepção de sujeito hoje. Não se pode compreender o personagem trágico a partir de motivações psicológicas porque o grego desse momento não é um indivíduo construído a partir de um “eu” interior. Para ele, seu destino é determinado pelos deuses e, portanto, o conceito de livre arbítrio não é exatamente um domínio, uma propriedade. A essa ideia, soma-se mais um dado que se reflete na linguagem: o indivíduo não reconhece seus desejos como uma motivação íntima. Toda motivação é exterior: ao dizer que sente fome, ele constrói uma frase na qual é a fome que se apodera dele; ao se apaixonar, diz que é possuído por Eros. O homem, como peça de um jogo divino, tem não apenas o destino fora do seu alcance, mas também suas motivações. O conceito de vontade, portanto, é sempre atribuído a uma força exterior que o domina. As palavras são fundamentais porque evocam, nomeiam, dão concretude a

cada uma dessas forças que se apoderam do indivíduo. De novo, mais do que uma função descritiva, a palavra revela uma ação – ou sentimento.

Entretanto, muitas vezes o personagem mostra-se ambíguo. Às vezes referindo-se aos deuses como responsáveis, outras vezes trazendo para si a atitude, mais uma vez temos um personagem que encarna, pela linguagem, a potência de dois âmbitos distintos: um interno e outro externo, não cabendo uma análise que resolva essa dupla e simultânea motivação. É na linguagem que percebemos tanto o personagem quanto o motivo de suas ações. E, é preciso sublinhar, não nos referimos exclusivamente à linguagem escrita.

CORIFEU – Que horrível coisa fizeste, ó Édipo! Como tiveste coragem de ferir assim os olhos? Que divindade a isso te levou?

ÉDIPO – Foi Apolo! Sim, foi Apolo, meus amigos, o autor de meus atozes sofrimentos! Mas ninguém mais me arrancou os olhos; fui eu mesmo!¹⁶

A palavra falada

No século V a.C. a sociedade era, na sua quase totalidade, analfabeta e os mitos de fundação da cultura grega eram

16 SÓFOCLES. Rei Édipo. In: *Ésquilo. Prometeu acorrentado. Sófocles. Rei Édipo, Antígone*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966, p. 136.

transmitidos oralmente. A palavra era, portanto, trabalhada pelo poeta sob a perspectiva da fala. Ele construía seus versos, considerando as palavras, para além dos seus significados habituais, a partir de sua sonoridade e da combinação musical possível entre as palavras de uma frase. Importante ressaltar que os versos gregos não têm rima. Como a fala é organizada a partir de sílabas longas e curtas, o resultado é uma composição musical. Como um músico que organiza, numa partitura, as notas que serão entoadas por uma orquestra, o poeta grego compunha sua tragédia valendo-se do sentido das palavras, do ritmo, do andamento e das ambiguidades sonoras que porventura as palavras pudessem oferecer. Portanto, “entoadas” pelos atores, são as palavras que produzem o efeito trágico; são elas que produzem a reversão da trajetória do personagem, fazendo-o ver-se, a si próprio, conduzindo-o para fora de si.

A palavra se mostra como potência trágica ao ser falada, ao ser lançada no espaço. Ao decretar a lei que proibirá o sepultamento de Polinices, Creonte determina, a partir desse momento, seu próprio destino. A palavra, uma vez proferida, é ação; ela não descreve o percurso trágico, ela própria é trágica. Ou seja, a linguagem na tragédia não é uma ferramenta de descrição de algo que está ausente. Ela pode ser perigosa como uma lança; se proferida sem o devido equilíbrio, ela atravessa o homem. E, essa palavra trágica atravessa o personagem à vista de todos, porque só o público tem consciência de todos os sentidos que as palavras colocam em jogo na cena; só ele percebe sentidos fora do alcance do personagem.

A tragédia se faz na linguagem que o poeta constrói. Citando Benjamin mais uma vez, a tragédia é “exclusivamente um fato linguístico: trágica é a palavra e trágico é o silêncio dos tempos arcaicos”.¹⁷ E o erro trágico, o desequilíbrio, está intimamente ligado à linguagem, à palavra ambígua, cujo verdadeiro sentido só poderá ser conhecido no fim da trajetória do personagem. Como diz o Coro nas últimas linhas de *Édipo Rei*, de Sófocles, “não consideremos feliz nenhum ser humano, enquanto ele não tiver atingido, sem sofrer os golpes da fatalidade, o termo de sua vida”.¹⁸

A ambiguidade, tanto das palavras quanto do tempo, tem um papel essencial porque cria uma dimensão cósmica, global, na qual o homem se vê inserido. O efeito trágico é justamente a noção de desorientação do homem dentro desta dimensão na qual o passado mitológico e o presente da constituição da *polis* convivem. E o convívio desses tempos é denunciado pela linguagem da tragédia.

Se, no princípio, o personagem considerava que era dono das palavras que proferia, ao final da tragédia, após ter experimentado a força da palavra que ele mesmo proferiu, percebe que sua palavra trazia, como potência, mais possibilidades de sentidos do que ele imaginava; que ele não tinha a compreensão de todos os sentidos colocados em jogo. E a palavra se volta contra ele e o atravessa. Trata-se de uma concepção de linguagem que não

17 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 141.

18 SÓFOCLES. *Rei Édipo*. In: *Ésquilo. Prometeu acorrentado. Sófocles. Rei Édipo, Antígone*, op. cit., p. 144

conta, não relata; uma linguagem cuja potência comunicativa não se coloca, servilmente, em função da fábula; linguagem que atravessa aquele que fala e, sem se revelar plenamente, mostra-se como enigma.

A tragédia joga com as palavras e suas sonoridades, revela que o destino dos homens é delineado pela linguagem, pela fala. Sob a máscara do acaso, a linguagem é poesia, potência de sentido; é possibilidade de existência do homem e do mundo.

Tragédia, modernidade e contemporaneidade

A partir do final do século XIX, as ideias do Simbolismo confrontam a concepção de linguagem elaborada no final do Renascimento. Era preciso abandonar a compreensão da linguagem entendida como ferramenta a serviço da descrição precisa dos personagens, dos lugares da ação, enfim, da ilusão que a ideia de verossimilhança exigia. Tornou-se necessário recuperar a magia da linguagem, entendê-la como potência, como elemento concreto. A concepção narrativa trabalhada conscientemente pelo poeta grego provocava ruídos na comunicação e, por isso, produzia sentidos ambíguos. Essa ambiguidade estava no cerne da composição do poema trágico e resultava em uma experiência originária singular, uma experiência que caracterizava o acontecimento teatral. Atualmente, esses elementos narrativos, que serviam de base para a narrativa trágica – o tempo não cronológico, o personagem não psicológico, a palavra falada – orientam a criação, na expectativa de promover, se não uma experiência originária – o que seria uma pretensão inalcançável –

ao menos uma experiência com a linguagem entendida não como instrumento de comunicação, mas como elemento que atravessa o ouvinte, comprometendo-o com o acontecimento teatral.

Considerarei importante essa divagação sobre a tragédia porque, antes, eu falava de uma demanda do Simbolismo e de como, segundo Peter Szondi, no final do século XIX, a dramaturgia procurava dialogar com a tradição do drama no sentido de fazer emergir uma outra dimensão de dentro da fábula. Uma dramaturgia que pensasse o personagem de forma mais genérica (como a supermarionete de Craig), ou menos individual, uma palavra menos instrumental e mais poética e uma concepção do tempo que não fosse linear, mas permeável, um tempo que fosse capaz de presentificar o passado em vez de descrevê-lo simplesmente.

E o princípio do século XX fez exatamente esse movimento. E experimentou “falar” a partir da escrita e não utilizar a escrita para falar.

Nelson Rodrigues, já na década de 1940, vai abandonar a invisibilidade da escrita para revelar a composição narrativa, trazer à tona a própria palavra ao fazê-la se mostrar como estrutura de sustentação do discurso.¹⁹ A noção temporal dimensionada pela linguagem já seria suficiente para dar

19 Foi fundamental para compreensão da ideia de tragédia na dramaturgia moderna e contemporânea o estudo de Angela Leite Lopes sobre Nelson Rodrigues – *Nelson Rodrigues. Trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

fundamentação a uma ideia do trágico presente na peça de Nelson *Valsa nº 6* que, como já disse, trata de uma menina morta que tenta descobrir quem é a partir de lembranças que se misturam com fantasias e com a realidade da cena. No fim da peça, percebemos que Sônia é uma imagem da confluência destas dimensões, é o ponto no qual memória, realidade e invenção se encontram. Sônia é, portanto, uma ideia muito semelhante ao personagem mitológico. Entretanto, outros elementos se somam a essa ambiguidade temporal e trazem o poeta grego para mais próximo da narrativa contemporânea.

Em um texto para o programa da *Valsa nº 6*, a atriz e diretora Henriette Morineau disse que “o fundamental é que o personagem não existe.” Ou seja: o personagem é constituído de falas.

Da mesma forma, Doroteia, a personagem morta da peça que leva seu nome, só existe porque fala. Mas a tragédia grega não esgota aí a sua contribuição para pensarmos sobre a narrativa na contemporaneidade. Desde o Simbolismo o tratamento psicológico dado aos personagens incomoda os poetas por reduzir a importância no jogo da cena. Retornarei a esse ponto mais adiante, mas, por ora, refiro-me apenas à necessidade de pensar o indivíduo fora do âmbito psicológico, o que confere à presença do ator um caráter mais concreto, físico, e ele, portanto, em vez de se limitar à representação de um indivíduo, torna-se, o próprio ator, a presença de uma ideia, de uma força atuante naquele universo apresentado em cena.

Este estudo vai caminhar até a contemporaneidade e essa reflexão

sobre a tragédia ainda se faz presente em determinadas tendências dramatúrgicas atuais. Basta retornarmos ao que já foi dito sobre a encenação do Beckett trabalhada no capítulo anterior e à encenação de *O animal do tempo*, de Novarina.

RECUAR OU REALIZAR O TEMPO?

(Abrindo um parêntese)

A reflexão sobre a minha trajetória tem como finalidade pensar o presente. Entretanto, é curioso notar, depois de percorrer meia vida, que a questão que perseguimos em nosso trabalho efetivamente atravessa todo o nosso percurso. É possível perceber que há uma mesma ideia que vai se tornando cada vez mais evidente a cada novo trabalho. Olhando para trás, seria possível construir uma linha narrativa, ordenada e coerente, que desemboca em uma questão fundamental. Entretanto, na verdade, ao olhar para trás, o que se vê é a memória de todo o percurso, embolada, misturada; vemos que a ordem linear não é real... é uma estratégia de organização. E, ao olhar pra trás, percebo que a palavra como questão sempre esteve presente.

O projeto renascentista de linguagem foi uma experiência e não um ponto de chegada. As experiências artísticas que se seguiram ao Simbolismo, no desejo de restituir à linguagem um vigor esquecido, nos legaram uma sede de descobertas de coisas “novas”, “originais”, ou ao menos diferentes do que a tradição nos oferecia. No período das vanguardas, cada novo movimento

artístico parecia querer superar o anterior, dando a impressão de que a história é progressiva, como se caminhássemos numa linha vetorizada: para a frente, seguindo a tentação de encontrar autores com uma novidade dramatúrgica. Mas, neste momento em que refaço minha trajetória, tenho a sensação de não ter saído do lugar. O que não significa uma sensação de imobilidade. Ao contrário, é como se o instante fosse se inflando e se tornando cada vez mais pleno. E, assim como a sucessão de espetáculos não trouxe exatamente uma revelação nova – pelo contrário, revendo minha trajetória, identifico que a sequência de trabalhos reiterou, de forma cada vez mais clara, que trabalhei, todo o tempo, sobre uma mesma ideia – a sede de novidades não passa de um falso desejo de sair do tempo, de encontrar no futuro a superação de uma questão do passado. Mas não há superação, seja da tragédia, seja do drama. E a narrativa épica não é uma vitória sobre o drama. E é por isso que não considero *Novarina*, autor em questão nesta reflexão, como uma “novidade”, como um autor “original”. Jorge Silva Melo, encenador português, em uma conversa informal, disse certa vez que “*Novarina* é um clássico!” E compreendo esta afirmação na medida em que estamos falando de um artista em cujo trabalho percebo a presença de algo que está no princípio e permanece. Como os clássicos, a obra de *Novarina* pertence ao tempo todo.

E, no princípio, na perspectiva do teatro ocidental, está a tragédia. E, um pouco mais tarde, na perspectiva da cultura cristã, na qual, independente da fé estamos todos imersos, está a palavra.²⁰

20 BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Padre Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1973. Evangelho segundo São João, capítulo 1, versículo 1.

Falar da tragédia grega para pensar a cena contemporânea pode parecer, em um primeiro momento, um recuo excessivo no tempo. Mas isso só aconteceria se pensássemos no tempo como uma construção linear, na qual o passado já foi. Se, ao contrário, pensarmos o passado como uma memória atuante, viva, percebemos que o tempo acontece, todo, ao mesmo tempo; que passado e presente convivem e se afirmam e se transformam o tempo todo. Segundo Benjamin, “a origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese”.²¹ Portanto, é necessário buscar o que está no fluxo do tempo... buscar aquilo que, no teatro, não deixou nunca de estar lá.

Este texto tem, como ponto de partida, a fala compreendida como uma importante particularidade do teatro, no qual as palavras são lançadas no espaço. Se a palavra escrita está vinculada à ideia de preservação, de fixação da memória, a palavra falada, ao contrário, é fugaz, é fugidia, é falível; tem sua raiz no instante, no presente, na experiência imediata; portanto, seu sentido brota da música ou do ruído,²² brota do jogo que resulta na percepção

21 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, op. cit., p. 67-68.

22 “Na Teoria da comunicação chama-se ruído toda perda de informação consequente de perturbação no circuito comunicante. Desde o momento em que a mensagem a transmitir é introduzida no canal de transmissão, até aquele em que essa mensagem chega ao receptor, ou destinatário, que a decodifica, causas de natureza diferente podem perturbar a transmissão da mensagem e diminuir por isso a quantidade de informação transmitida. Essas causas diversas são designadas pelo termo ‘ruído’” in DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. Trad. Frederico Pessoa de Barros et al. São Paulo: Editora Cultrix, 1993, p. 524.

da audição, na imprecisão da audição, na ambiguidade e no risco do erro que o ouvido possibilita.

Retomar a tragédia, gênero que inaugura o teatro ocidental, é uma maneira de pensar sobre a origem. E foi na perspectiva desta reflexão que revisitei a tragédia: para encontrar, na palavra contemporânea, ecos de uma potência que, na origem, se mostrava em pleno vigor.

fechando o parêntese)

A ESCRITA, A LEITURA, A ESCUTA

Estudar a tragédia pelo viés estrutural de Vernant e Vidal-Naquet foi fundamental para compreender a ideia do trágico como um fato linguístico e, principalmente, para entender a concepção de linguagem a partir da qual este gênero, que inaugurou o teatro ocidental, se realiza. Na tragédia, a palavra não é um mero instrumento a serviço da fábula. Ao contrário, é ela que impõe os limites do homem e o alcance dos seus atos. A tragédia não repete apenas uma história mitológica; ela rearticula o mito revelando que o destino dos homens se realiza pela palavra. A linguagem não conta a tragédia, não se limita ao relato. Ela própria é acontecimento trágico.

Essa concepção de linguagem que atravessa o homem e, portanto, é soberana, perdeu seu vigor quando, no fim do Renascimento,

houve uma reforma no sistema de significação.

Desde o estoicismo, o sistema de signos no mundo ocidental fora ternário, já que nele se reconhecia o significante, o significado e a “conjuntura”. A partir do século XVII, em contrapartida, a disposição dos signos tornar-se-á binária, pois que será definida, com Port-Royal, pela ligação de um significante com um significado.²³

A lógica de Port-Royal, construída sobre base cartesiana, levou ao abandono da concepção de linguagem que estava fundada nas coisas e nas relações. Se o movimento do mundo era entendido como uma parte do sistema de signos, ao excluir as circunstâncias do modo de descrição, o sistema binário transformou o mundo em objeto do discurso. Dessa forma, separou a linguagem das coisas, fazendo da linguagem um instrumento de descrição que não se confunde com o objeto descrito.

As coisas e as palavras vão separar-se. [...] O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais do que ele diz.

Imensa reorganização da cultura de que a idade clássica foi a primeira etapa, a mais importante talvez, posto ser ela a responsável pela nova disposição na qual estamos

23 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987, p. 58.

ainda presos – posto ser ela que nos separa de uma cultura onde a significação dos signos não existia, por ser absorvida na soberania do Semelhante; mas onde seu ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, cintilava numa dispersão infinita.

Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga a lembrança desse ser. [...] Nos séculos XVII e XVIII, a existência própria da linguagem, sua velha solidez de coisa inscrita no mundo foram dissolvidas no funcionamento da representação; toda linguagem valia como discurso.²⁴

Pela perspectiva da constituição binária, a linguagem passa a ser compreendida como um domínio, como algo que temos à nossa disposição e de que lançamos mão para descrever o que está à nossa volta. Essa concepção instrumental da linguagem vigorou por quase três séculos e naturalizou-se. Somente no fim século XIX, no campo da arte, iniciou-se um questionamento a respeito dessa tradição clássica pois o poeta “se lembrou” que o sentido não estava decidido na significação da palavra. A circunstância na qual se experimenta a linguagem voltou a ter importância e o sentido passou a vigorar não apenas no significado da palavra, mas no jogo entre a sua elocução ou escrita e aquele que ouve ou lê.

24 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, op. cit., p. 59.

Ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se despreendeu de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscorso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.²⁵

Repetindo Verlaine, “De la Musique avant toute chose!” O poeta, constituindo seu “contradiscorso”, propunha trabalhar a linguagem como composição. Porque se, por um lado, a linguagem instrumental é objetiva, por outro lado, a linguagem proposta pelos poetas da virada do século XIX para o século XX não queria descrever, mas sugerir. Eles produziam uma escrita que buscava afinidade com a escuta, com a sonoridade, com o ritmo das palavras. Seus versos buscavam fazer alusões em lugar de apresentar definições. O sentido, portanto, estava sujeito à percepção do leitor/ouvinte.

Concentrando agora essa ideia no contexto do teatro, podemos afirmar que o dramaturgo “compõe” seus textos para serem falados. E, como a especificidade do acontecimento teatral supõe a presença, as palavras, ao serem proferidas, ao serem lançadas no espaço, envolvem o espectador, são como música na qual o público está imerso. O sentido da experiência só pode ser registrado na memória – um registro pessoal e impreciso.

25 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, op. cit., p. 60.

E, quando o ouvinte deseja revisitar a palavra ouvida, esta volta como realidade experimentada, como lembrança de uma experiência, de uma presença, de um acontecimento. Porque o teatro promove uma experiência real.

[...] a voz não é especular; a voz não tem espelho. Narciso se vê na fonte. Se ele ouve sua voz, isso não é absolutamente um reflexo, mas a própria realidade.²⁶

A audição supõe, portanto, uma experiência concreta, real. Assim, não podemos ignorar que o ouvinte, além do sentido das palavras ou da história contada, percebe também o ruído que, junto com a textura e o ritmo das palavras, participou da experiência, pois o espectador está imerso em múltiplas percepções que brotam, não apenas do espaço da cena, mas do acontecimento teatral que se desenrola no presente e inclui o espaço da plateia.

O SÉCULO XX – ARTAUD

O projeto de estabelecer clareza e precisão comunicativa, seja da imagem, seja do texto, tendo o mundo como modelo para a construção de uma ilusão da realidade, resultou no Realismo como ápice da compreensão da arte como cópia do real. O Simbolismo surgiu com o objetivo de problematizar essa tradição,

26 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 81.

abandonando o modelo da visualidade objetiva para empreender uma busca pelo mistério, pelas forças invisíveis que movem o mundo, tendo como caminho a recuperação da linguagem como potência. Os movimentos artísticos que se sucederam, em grande parte, continuaram essa busca pela linguagem cujo vigor torna possível acordar a plateia de uma relação passiva, fazendo do acontecimento teatral uma experiência de realidade na qual o espectador estaria fisicamente envolvido. E este esforço de mudança tem relação direta com uma compreensão de linguagem na qual o homem, longe de ter domínio sobre ela, está imerso e é levado como se tivesse sido colhido por uma onda.

Experimentei concretamente o embate com a narrativa tradicional na minha primeira encenação: *O olhar de Orfeu*. Mas ao trabalhar sobre o espetáculo *O marinheiro*, a ideia central de convivência entre a ficção e a realidade, que era o seu fio condutor, me alertou para a importância da palavra na criação de ambas as dimensões. Anos depois, *A filha do teatro* me fez desconstruir tanto a ideia de fio narrativo único quanto a ideia de perspectiva linear, criando, em lugar de um fio narrativo, uma série de eventos simultâneos e, em lugar de um ponto de fuga, múltiplos focos de atenção que obrigavam o espectador a perceber uma paisagem composta de uma série de horizontes superpostos. A narrativa desse espetáculo propunha um rompimento com aquela técnica da perspectiva renascentista que orientava o olhar do observador determinando o sentido da paisagem e, portanto, o sentido do discurso.

O século XX foi um tempo em que se revolveu de muitas maneiras

diferentes, a concepção de linguagem construída no Classicismo. Na minha trajetória, alguns pensadores foram importantes para refletir sobre a elaboração de uma cena que dialogasse com a ideia de linguagem tradicional, mas Artaud foi aquele que atravessou todo o meu percurso teatral e com cuja obra dialogo sempre que possível. Retomo, aqui, o trecho de uma carta escrita ao seu psiquiatra e que me serviu de mote para empreender essa narrativa sobre a palavra na cena contemporânea:

Sou um ignorante. Durante muito tempo tive a certeza do sentido das palavras, também, até certo ponto, acreditei possuí-las. Mas agora que as experimentei, esse sentido me escapa. Por quê? As palavras valiam pelo que eu as fazia dizer, ou seja, pelo que eu colocava dentro. Mas nunca pude saber exatamente até que ponto eu tinha razão.²⁷

A questão da linguagem está presente em toda a obra de Artaud; ela está no centro das suas preocupações desde o princípio. Quando conheceu o Teatro de Bali, ele se surpreendeu ao ver um espetáculo que efetivamente prescindia da palavra para se desenvolver. Ali, a dança, a pantomima e o canto substituíam a construção psicológica dos personagens resultando numa cena autônoma, que em nada reproduz modelos externos. Os balineses “realizam, com o maior rigor, a ideia do teatro puro onde tudo, concepção e execução, só vale, só existe na medida de seu grau de objetivação em cena.”²⁸

27 ARTAUD, Antonin. *Nouveaux écrits de Rodez*. Paris: Éditions Gallimard, 1977, p. 64.

28 ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, op. cit., p. 71.

Artaud nunca se colocou numa posição de negação do texto. Mesmo quando dizia que era necessário abandonar a “sujeição do teatro em relação ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento”.²⁹ Porque havia nessa afirmação, como fundamento, a necessidade de compreender a linguagem das palavras a partir de uma outra concepção.³⁰ E é a partir do trecho da carta ao seu psiquiatra citada acima que ele revela sua intuição de uma outra maneira de compreender a linguagem: ele estava enganado em relação à posse do sentido das palavras. Quando Artaud se coloca contra o texto, é preciso entender que ele vive um combate contra aquela palavra que se submete ao significado. Porque para ele – e aí reside seu drama pessoal em relação à linguagem – a palavra sempre ultrapassa o seu significado.

A questão que ele colocava não exigia uma mera mudança de forma narrativa, ou seja, não era apenas contra a tradição dramática que ele se voltava, mas contra a hegemonia do texto sobre os demais recursos de linguagem da cena e sobre a experiência que o teatro pode proporcionar. A transformação que ele exigia passava inevitavelmente por uma outra concepção da linguagem que, em vez de ser compreendida com uma função descritiva, comunicadora de conteúdos, seria responsável por instaurar uma relação cujo sentido só poderia brotar da

29 ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, op. cit., p. 94.

30 Novarina diz, em uma entrevista, algo muito semelhante: “Je suis à la recherche de quelque chose entre le rythme et la pensée, d’un équilibre entre la vue théorique et le toucher.” *In*: NOVARINA, Valère; DUBOUCLEZ, Olivier. *Paysage parlé*. Chatou: Les éditions de la transparence, 2011, p. 160.

experiência, do jogo. A importância do teatro, para Artaud, não estava no relato de fábulas, mas na possibilidade de promover a experiência de uma dimensão outra da vida, um lugar que está fora do universo cotidiano.

Ele despertou para essa questão a partir da sua incapacidade de utilizar a linguagem articulada de forma natural, não pensada;³¹ ele não encontrava a palavra adequada para expressar seu pensamento, que se recusava a ser descrito. Mas o poeta nunca deixou, não sem sofrimento, de buscar a forma mais precisa para expressar o que se passava em sua cabeça e, na angústia do esforço, ao longo de sua obra – seja nas cartas, nas poesias, nas peças ou nos manifestos –, Artaud revelava a palavra como um corpo estranho. Seu discurso tinha o aspecto da fala de um estrangeiro que se esforça por falar uma língua que conhece mal – como a minha impressão ao ouvir, pela primeira vez, *O animal do tempo*, de Novarina. Nessas circunstâncias, costumamos ouvir as palavras que dizemos; pensamos na construção da frase. Quando utilizamos a linguagem como um instrumento de comunicação, temos como foco não as palavras, mas o que queremos dizer. Mas a narrativa de Artaud parece desenvolver-se sem a naturalidade que faz com que a linguagem passe despercebida. A palavra para Artaud é, principalmente, forma sonora, intensidade, ritmo, volume. Antes de querer dizer, a

31 “Sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os níveis. Desde o simples fato de pensar até a sua materialização nas palavras”. ARTAUD, Antonin. Lettre à Jacques Rivière du 5 juin 1923. In: *L'ombilic des limbes, suivi de Le pèsenerfs et autres textes*. Paris: NRF/Gallimard, 1968, p. 20.

palavra afirma sua presença enquanto possibilidade de dizer. Ela se abre para a percepção daquele que a ouve. A palavra, nessa perspectiva, é trágica, porque não é aquilo que nos possibilita o domínio do sentido, mas, justamente, a perda. Não é o meio de apreendermos o pensamento, mas a garantia de que este, pela palavra, pode ser lançado e voar livremente. E Artaud tinha total consciência da necessidade de recuperar essa estranheza da linguagem, de recuperar essa tragicidade.

Ou somos capazes de voltar por meios modernos e atuais a essa ideia superior de poesia e de poesia pelo teatro que está por trás dos Mitos narrados pelos grandes trágicos antigos [...] ou, então, nada nos resta senão nos entregarmos imediatamente e sem reação, reconhecendo que só servimos para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias.³²

Artaud desejava retomar uma ideia, segundo ele, “superior”, contida na tragédia grega. Não apenas buscar repeti-la, mas retomá-la “por meios modernos”, ou seja, sob uma perspectiva atual. Porque ele via, na tragédia, o princípio da crueldade, tão caro ao seu projeto teatral. Ele via na tragédia uma função social voltada à revelação dos desejos mais primitivos. Via o homem ser devorado por sua palavra, via uma certa ideia de poesia que estaria por trás do relato dos mitos e de sua relação com o tempo presente. Percebia um certo uso da linguagem

32 ARTAUD, Antonin. Acabar com as obras-primas. In: *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983, p. 73.

bem diferente do que aquele a que estamos habituados, mas que precisaríamos redescobrir, e não repetir. Artaud queria retomar algo que havia se perdido na tragédia ao longo do tempo e que teria sido enterrado decididamente quando os teóricos do período clássico, ao revisitarem a Antiguidade, passaram a considerar o teatro como sinônimo de texto. Artaud considerava a mera fruição de uma história uma traição ao princípio daquele acontecimento cênico grego no qual o destino do homem se colocava em jogo pela linguagem. Ele buscava não uma linguagem domesticada, subserviente ao homem. Artaud se referia a uma linguagem cruel, surpreendente, trágica, que, à revelia do homem que pronunciava as palavras, voltava-se contra ele, obrigando-o a reconhecer sua fragilidade e sua impossibilidade de conhecer-se.

Artaud não realizou seu projeto. Entretanto, na tentativa de descrever sua necessidade de expressão, permitiu que seus contemporâneos inquietos e seus sucessores inconformados com o aspecto seguro da linguagem pudessem, a partir de seus escritos, experimentar caminhos e realizar construções cênicas que, de inúmeras formas, buscaram a retomada da compreensão da linguagem como uma experiência e não como um meio.

Em um ensaio sobre Van Gogh, Artaud fala da sua pintura como um espaço de criação e não de cópia do mundo. E exalta a concretude de suas imagens que, em vez de buscarem a descrição de temas, edificam realidades picturais, invertendo o modelo e instituindo a ideia de pintura como uma realidade à qual deveríamos retornar para entender a natureza:

Exclusivamente pintor, Van Gogh, e nada mais,

nada de filosofia, nada de mística, nada de rito, nada de
psicurgia nem de liturgia,

nada de história, nada de literatura nem de poesia,

esses girassóis de ouro bronzeados são pintados; estão
pintados como girassóis e nada mais, mas para entender
agora um girassol natural, é obrigatório passar por Van
Gogh, assim como para entender uma tempestade natural,

um céu tempestuoso,

uma planície da natureza,

de agora em diante é impossível não voltar a Van Gogh.³³

É desse jogo que trata a concepção de linguagem descolada de uma função instrumental. De uma expressão que não descreve um modelo. É realidade. Artaud, seus contemporâneos e todos os criadores depois deles puderam dialogar com o Classicismo a partir de uma confortabilíssima distância. Um espaço preenchido de experiências fundamentais no que diz respeito à questão da narrativa poética, da tensão entre realidade e ficção e da retomada de uma linguagem entendida como potência. Uma

33 ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. In: *Escritos de Antonin Artaud, op. cit.*, p. 142.

palavra compreendida não mais como uma ferramenta, mas como matéria. Como os girassóis de Van Gogh.

O século XX viu Gordon Craig reivindicar para a cena um espaço abstrato, ou seja, em vez de cenários que descrevessem o lugar da ação, um espaço que sugerisse o lugar da ação, associado ao uso da iluminação que teria a função de criar atmosferas. Viu-o ainda evocar a supermarionete, problematizando a figura do ator porque ele não conseguiria livrar-se de sua individualidade psicológica. Viu Luigi Pirandello negar a possibilidade de definir os indivíduos, pois eles, como a vida, estão em contínuo movimento: são um hoje, outro amanhã e, tal como a catedral Rouen, de Monet, têm um aspecto diferente a partir da perspectiva de cada pessoa que os descreve. O século passado viu também Pirandello dizer que a realidade só é possível na arte; viu Artaud vociferar contra uma narrativa da cena que não conseguia mais tocar senão no intelecto, e reivindicou, por isso, que uma peste acabasse com a “cultura ocidental” para que uma nova concepção de linguagem pudesse ser criada e, junto com ela, um novo teatro. Viu Grotowski despir a cena aproximando-se, perigosamente, da dissolução do acontecimento teatral em função da realização de um ritual no qual o ator se oferece ao público como num sacrifício. Viu, também, Beckett despir as palavras até os ossos, revelando-nos a verdadeira matéria de que somos feitos: linguagem. No século XX verificou-se um intenso movimento de busca de autenticidade do evento teatral, da valorização do instante e do esfacelamento de uma ideia de Belas Artes – um modelo ideal a ser perseguido – e buscou-se restituir à criação sua verdadeira vocação: instaurar uma experiência de

vida. Tadeusz Kantor, no seu *Teatro independente (1942 – 1944)*, traduz esse espírito de busca de uma cena concreta e real ao desafiar a estrutura da fábula em função da instauração de um jogo essencialmente teatral.

O teatro, a partir do momento em que o drama se realiza em cena, faz tudo para dar apenas a ilusão dessa realidade verdadeira: cortina, bastidores, cenários de todos os gêneros: “topográficos”, “geográficos”, históricos, simbólicos, explicativos, em todo caso capazes somente de uma reprodução secundária, seguida de costumes a fabricar toda uma série de heróis, tudo isso contribui perfeitamente para que o espectador considere a peça de teatro como um espetáculo que se pode contemplar sem conseqüências morais [...] na posição confortável de um espectador objetivo, com o sentimento de sua própria segurança e a eventualidade de exprimir seu “desinteresse” no caso em que venha sentir-se muito ameaçado.

A gente não contempla uma peça de teatro!

A gente assume inteira responsabilidade ao entrar no teatro.

A gente não pode se retirar. Esperam-nos aí peripécias das quais não podemos escapar.

O teatro não deve dar a ilusão da realidade contida no drama. Essa realidade do drama deve tornar-se uma

realidade na cena. Não se pode retocar a “matéria cênica” [...], não se pode envernizá-la pela ilusão, cumpre mostrar a rudeza, a austeridade, seu confronto com uma realidade nova: o drama.

O objetivo disso é a criação no palco não da ilusão [...], mas de uma realidade tão concreta quanto a sala.

O drama não deve “passar-se”, mas “devir”, desenvolver-se sob os olhos do espectador. O drama é um devir.³⁴

Quando tínhamos nos habituado a pensar o teatro como um lugar de mera fruição de uma obra, o século XX nos despertou para o acontecimento cênico entendido como um espaço vivo, real, que se mostra no presente da plateia. Portanto, ao nos relacionarmos com a obra, não estamos na confortável posição de simples receptores. A obra passa a exigir um comprometimento do espectador em relação ao sentido; porque uma experiência supõe envolvimento, presença, imersão.

E, a audição é efetivamente um sentido que nos coloca no estado de imersão.³⁵ Não foi por acaso que Maeterlinck propôs o mergulho na sonoridade das palavras em seu Teatro estático: um descolamento da função descritiva da linguagem que apostou na sugestão, na criação de uma atmosfera nebulosa que prescindia

34 KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*, op. cit., p. 4.

35 Ao falar disso, lembro-me da clássica cena da *madeleine* de Proust na qual o paladar e o olfato envolvem o personagem, lançando-o em outro tempo.

da visão instaurando um espaço no qual o ouvinte pudesse mergulhar na narrativa como se estivesse sendo levado pela torrente de palavras. E Novarina, produzindo sua obra a partir de uma perspectiva de aproximadamente um século de distância do projeto simbolista, vai justamente trabalhar o viés no qual a linguagem, em detrimento da descrição, se faz presença. Abrindo mão da função instrumental, vai trabalhar a linguagem como matéria viva; mais do que relatar algo acontecido, ele se propõe a presentificar uma experiência de linguagem.

Música, liberte-nos dos sons e venha se puder dizer que você poderia fazê-lo agora que você sabe que quando minha carne tombou foi eu mesmo que ela pariu imediatamente com uma onda de palavras.³⁶

Novarina diz que, pela música, apreendemos o espaço de outra maneira. É como se uma dimensão se abrisse pelo ritmo, pela melodia, pela harmonia.

A música constrói narrativas, mas não são fábulas, são encadeamentos sonoros que provocam sensações que brotam no instante da percepção. Retomando a narrativa trágica, pela música e pela palavra ambígua, a tragédia embriagava e desorientava o personagem, levando-o a decair, a perder a cadência – um termo aplicado também à música. Segundo Nietzsche, a tragédia é um jogo no qual Apolo e Dionísio trabalham em conjunto: o primeiro,

36 NOVARINA, Valère. *Discurso aos animais*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 21-22.

cadenciando, dando forma organizada à fábula que tem a presença e o vigor de um sonho com antepassados que fundaram a cultura; o segundo desequilibrando, pela embriaguez, pela ambiguidade, pela desorientação, pelo lançar-se do personagem às decisões que levam à decadência.

A obra de Novarina trata de cadência. De uma música que, como a canção húngara de sua infância que ele, por ignorar completamente o idioma, ouvia como se fosse uma língua afetiva incompreensível, lançava-o num duplo tempo: o maternal, mais íntimo e o mágico, aquele que nos remete à invenção do mundo pelo jogo, pela decifração, pelo prazer.

VALÈRE NOVARINA: FALAR NÃO É COMUNICAR

Falar não é comunicar. Falar não é trocar nem fazer escambo – das ideias, dos objetos –, falar não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada; falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder. O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar.³⁷

O drama clássico, resultado do mergulho que o Classicismo fez na *Poética*, de Aristóteles, com o objetivo de retomar a estrutura da tragédia grega, entendia que, para contar uma

37 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 14.

história ficcional, em nome da coerência da fábula, da clareza do texto e – palavra cara para a época – da verossimilhança, era fundamental seguir a regra das três unidades.³⁸ A precisão que se buscava na transmissão de um conteúdo – a história – dependia dessas unidades, de uma perfeita ordenação do discurso – a sucessão progressiva das cenas – e de um ponto de vista único – o lugar da ação. A comunicação, apenas através do diálogo, buscava reforçar a ideia de ilusão de que a cena se desenvolvia realmente no presente. A forma dramática, por trabalhar a ação de maneira progressiva, construiu uma linha do tempo na qual o passado justificava o presente e a ação se baseava no princípio de causa e efeito.

A elaboração dessa narrativa utilizava a linguagem como um instrumento capaz de dar a uma história ficcional a ilusão de realidade a partir de uma lógica de sentido imposta ao discurso. Dar unidade ao discurso significava excluir tudo o que pudesse criar ruído na comunicação – ou na ilusão de realidade – confundindo a progressão da fábula, com o objetivo de revelá-la com uma nitidez ideal (e irreal).

38 *Unidade de ação* – A peça é a representação de uma fábula, que deve servir de fio condutor. Mesmo que existam tramas paralelas, o que não é o ideal preconizado pelo Classicismo, elas devem, obrigatoriamente, convergir para o desfecho do fio narrativo.

Unidade de tempo – A cena é uma sucessão de presentes. Qualquer referência ao passado tem como objetivo situar o presente e deve ser apresentada ao público através do diálogo, nunca por meio de uma narração ou de um flashback. O princípio da elaboração das cenas é a progressão linear. Também não se deve fazer o tempo saltar porque isso denunciaria a estrutura narrativa.

Unidade de lugar – O espaço é único. Qualquer mudança de cenário pode suscitar estranheza e revelar a teatralidade do palco.

Aqui, ao refletir sobre uma certa perspectiva da palavra na cena contemporânea, tornou-se fundamental dialogar com essa tradição dramatúrgica. Ela nos legou uma forma narrativa que, tendo iniciado sua trajetória no Renascimento, resultou no Classicismo francês e alcançou seu ponto alto na busca pela realização da desejada verossimilhança em cena com o Realismo.³⁹ E essa estrutura dramática se tornou um paradigma tão determinante que fez do texto o principal elemento da cena, ao qual todos os demais elementos deveriam servir. Só no fim do século XIX, com o surgimento do encenador, a hegemonia do texto sobre a cena começou a ser contestada e ele passou a ser considerado um elemento da cena entre outros, ainda que, nesse fim de século, seja uma referência importante para a criação da cena.

A técnica da perspectiva linear, também uma herança do pensamento renascentista, veio suprir a necessidade de um instrumento que viabilizasse a representação da visualidade do mundo ordenada segundo um único ponto de vista. Porque a clareza da imagem depende de uma síntese, de unidade, do direcionamento do olhar que exclua todos os eventos que podem proporcionar “ruídos” na comunicação da imagem. Há, portanto, em ambos os discursos (o do texto e o da imagem), o uso de instrumentos precisos com o objetivo de comunicar os temas escolhidos. No texto, a linguagem submetida às regras

39 “O drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo, ele construía a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens” *In*: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, op. cit., p. 33.

do discurso, na imagem, a perspectiva submetida à técnica do ponto de fuga.

Mas para Novarina, “falar não é comunicar”. Essa afirmação desvia a linguagem da sua função habitualmente considerada primordial e nos joga num labirinto, num caminho com infinitas possibilidades. Ou num caleidoscópio, com imagens incontáveis. Porque para Novarina, não há diferença entre a escrita e a pintura: “no Ocidente, estão separadas demais. Os atores são pintores.”⁴⁰ Para ele, tanto o texto quanto a imagem carregam perspectivas, pontos de vista.

Como disse há algumas páginas ao descrever meu percurso artístico, a primeira leitura em voz alta por Ana Kfoury, atriz de *O animal do tempo*, provocou-me, justamente, a sensação de estar num labirinto. O texto escrito (ou lido silenciosamente) não chegou a me afetar. Entretanto, ao ouvi-lo, fui levado a lugares inusitados e, devido à estranheza despertada, percebi as palavras “coisificadas”. Palavras que deixavam de ser ferramentas a serviço de alguma informação para se tornarem peças de um jogo que se desenrolava a partir de uma comunicação precária, ineficiente. E, na repetição dos ensaios, a cada vez que ouvia o texto, novos sentidos mostravam que aquela narrativa não se assemelhava apenas a um rio caudaloso, ela multiplicava seu curso em uma série de afluentes que não dependiam de um rio principal. Porque aquela narrativa não caminhava para um lugar específico. Ela se espalhava. Revelava, pela profusão de caminhos

40 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 37.

possíveis, uma necessidade de falar. Um jogo de sentidos, que se desdobrava com uma lógica própria de encadeamento, que me fazia lembrar de Artaud quando reclamava para o teatro uma narrativa que obedecesse à lógica dos sonhos, uma construção que absorvesse a ambiguidade e a precariedade da palavra, tomando-as como características e não como defeitos. Um jogo que apostava, principalmente, na palavra falada, porque “não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal.”⁴¹

A ordem do discurso que Novarina busca é outra. Não se baseia na sovinice da unidade, mas na generosidade da dispersão, no distensionamento do fio narrativo, no sentido múltiplo. Por isso “ele gostava da língua alemã na qual há uma só palavra para alvorada e crepúsculo.”⁴² O início e o fim convivendo numa mesma palavra. Ele gosta de trabalhar com a ambiguidade das palavras como, por exemplo, quando joga com o verbo francês *entendre*, que significa *ouvir* e, também, *entender*. O entendimento que vem pelo ouvido, pela fala, pela palavra lançada no espaço. Talvez ele gostasse também da expressão portuguesa (que se perdeu no Brasil) na qual o sabor tem sabedoria. Um vinho pode saber bem. Saber que vem pela boca: sabedoria dos sentidos. Saber viver, que é diferente de compreender. É estar mergulhado sem uma referência única, porém imerso em todas.

41 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, op. cit., p. 83.

42 NOVARINA, Valère. *Teatro dos ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 39.

Novarina é orientado por outra perspectiva. Ou, dito de outra forma, são muitas as perspectivas que o orientam. E todas superpostas, todas simultâneas. Há uma proliferação dos pontos de fuga, os pontos de vista se ramificam. Tal como a leitura de Octavio Paz para *O grande vidro* de Duchamp, no lugar da clareza do ponto de fuga definido, a transparência que torna visível e multiplica as camadas de superfícies perceptíveis. Para Novarina, “a palavra é perspectiva; ela penetra, derruba e fura: deixa ver através.”⁴³ Ou seja, a palavra deixa ver o espaço que se abre a partir dela. Por isso ela é perspectiva.⁴⁴

O ator, ao falar, projeta as palavras no ar. O ouvinte colhe-as e organiza o discurso a partir da sua percepção. O sentido não depende da fala do ator, mas da percepção desta fala pelo ouvinte – da sua história, de suas preocupações, do contexto no momento da percepção. E, potencializando este jogo, Novarina produz ambiguidades articulando imagens reconhecíveis, extraídas do universo da cultura ocidental, com palavras inventadas promovendo múltiplos sentidos, mas também, criando um universo sonoro a partir do ritmo ou da sonoridade das falas ou frases.

O jogo que Novarina propõe envolve pensar o teatro como uma manifestação artística que tem na presença a sua condição. A percepção das palavras se dá no instante. Mas ele lembra que o

43 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 66.

44 Sobre a palavra em perspectiva e sobre a escuta, ver LOPES, Angela Leite. *Traduzindo Novarina - Cena, pintura e pensamento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

teatro exige uma presença muito especial, porque o acontecimento cênico nunca é solitário. “O teatro não é absolutamente um lugar onde vemos um espetáculo, mas um lugar onde passamos junto.”⁴⁵ A ideia de presença, portanto, é potencializada por dois motivos: primeiro porque supõe não um espectador passivo, que está ali para decodificar uma mensagem, mas um participante que deverá organizar as palavras lançadas pelos atores; segundo porque essa presença se dá em um jogo coletivo, um jogo que acontece no espaço, junto com os atores, junto com outros participantes.

Novarina, ao criar seu texto, joga com a linguagem levando em conta essa presença coletiva. Ele trabalha a partir da elocução, pois a palavra falada supõe a incorporação do ruído, da falha na recepção. Novarina cria uma dinâmica que inclui além das ambiguidades das palavras, neologismos. Dessa maneira, ele faz com que a cena promova uma experiência, uma imersão, um acontecimento, deixando claro para o espectador que a sua percepção é apenas parcial. Há, na realidade, uma convivência de visões. Ele sabe que são muitas as perspectivas possíveis; pela estranheza da linguagem, sua percepção não pode ser única.

Nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada com a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo.⁴⁶

45 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 46.

46 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, op. cit., p. 78.

Portanto, pode-se afirmar que Novarina, especialmente nos seus textos de *ficção* (e, se uso a palavra ficção, é por não encontrar uma palavra melhor), não comunica nada porque cria “uma língua muda, uma palavra negativa”⁴⁷, produz uma experiência que, sem sombra de dúvida, deixaria Artaud encantado. Através de uma ordenação de palavras que possui uma lógica própria e de neologismos ou recursos de repetição como o uso de números, datas ou de nomes próprios quase alegóricos, Novarina promove, no contato entre o ator que profere o texto e a plateia que ouve, uma experiência com a própria linguagem. É a linguagem tornada protagonista. Novarina não constrói um conto que se dirige a uma plateia passiva; ele lança uma “onda de palavras”⁴⁸, uma avalanche de sentidos que obriga o público a escolher entre duas opções: negar-se à proposta (e se entregar ao tédio até o fim do espetáculo) ou deixar-se levar por uma espécie de encantamento (ou de jogo) promovido pelas palavras. E, para aqueles que escolheram a segunda opção, de dentro do labirinto (ou do caleidoscópio), cabe ordenar as palavras da mesma forma que fazemos com as imagens dos sonhos. Novarina propõe um jogo, uma relação, uma experiência concreta, real com a linguagem. Não quer falar sobre isso.

E, ao usar a palavra encantamento, não me refiro ao efeito produzido pela beleza que possa estar no interior do texto. Não são as “belas metáforas” que encantam. A obra de Novarina não reconhece a metáfora: ela é como a música húngara que sua

47 NOVARINA, Valère. *Teatro dos ouvidos*, op. cit., p. 40.

48 NOVARINA, Valère. *Discurso aos animais*, op. cit., p. 22.

mãe cantava, sobre a qual nos alongaremos mais à frente, que mesmo não se fazendo compreender, promovia uma profunda e íntima relação entre a voz de quem canta e a percepção de quem ouve. Não pelo que ela “dizia”, mas pela maneira como tocava os ouvintes. As palavras, a partir de sua presença, de sua elocução, a partir do momento em que são proferidas, lançadas no espaço, tornam-se máquinas de produzir sentidos. Máquinas sem controle, pois quem molda, lapida, essa escultura invisível⁴⁹ é aquele que ouve.

Nenhuma comunicação ou, se tomarmos a tradição como modelo, uma comunicação extremamente precária, repleta de ruídos. Entretanto, a palavra se impõe como uma potência de criação de sentidos. Muito além (ou aquém) da comunicação: uma experiência, um embate, uma relação. A linguagem sendo devolvida ao seu princípio: ao evocarmos uma coisa por seu nome, nós a trazemos para perto. E quando queremos levar conosco para sempre uma lembrança, nós a nomeamos.

49 Joseph Beuys (1921-1986), visando à criação de uma teoria sobre a escultura, trabalhou a partir da seguinte ideia: *pensar é esculpir*. Ou seja, em uma experiência artística, o sentido da obra está naquilo que é vivenciado pelo espectador. Porque para Beuys, a arte não está na forma elaborada pelo artista, mas no espaço entre a obra e aquele que a olha.

Beuys era um artista com forte viés político. Entretanto, ele quer sublinhar que não há, na relação entre a obra e o espectador, uma mensagem a ser transmitida. Política será a experiência e não o conteúdo do discurso. A obra deve promover um jogo no qual a linguagem, longe de ser um instrumento mediador, é a matéria que construirá uma relação. Ele pensa num conceito de arte ampliada a partir do qual todos são artistas mas, importante ressaltar, isso não significa que todos são escultores ou pintores. Para Beuys a arte deve se oferecer ao pensamento do outro para que este realize o que ele chama de *escultura social*.

A obra de Novarina não é resultado de uma desconstrução da linguagem. Se a obra de Beckett escavou a linguagem levando-a até o fim, até o silêncio do sentido, até onde falar, não importa o quê, fosse a única forma de existir, para Novarina, o mundo brota, do silêncio, pela fala. Ele redescobre o vigor da linguagem ao construir uma narrativa, por assim dizer, despida de pessoa, uma fala desindividualizada que afirma a vida pelo jogo, pela relação que a linguagem instaura entre falantes e ouvintes, uma fala que devolve a linguagem ao mundo e que assegura o mundo como o espaço no qual é possível deixar a linguagem falar, falar, falar.

Animais, quando minha mãe morreu e me furou no meu fundo no meio, eu já tinha os cérebros azuis em escuro e o dia fuste preto de folhas. Mas Deus que era bom na época viu a coisa e recolocou minha carne no lugar: tive minhas dores, na barriga intensamente luz por todo lado, a vida de repente, e eu comecei imprudentemente a deslocar meu sujeito no espaço existente. Aspirando o ar de maneira estapafúrdia e extirpando de cada matéria todo o ar sutil que seu silêncio contém.

Mas esse tempo só teve um tempo pois minha carne recomeçou a vestir carne e eu nu. E eu soube ser quem sou. Eu fechei grande a boca aberta todo e cada um de meus pensamentos que vivem reclusos no interior. Eu sou João que sou ao falar. Animal nascido de uma cadeira preta cujas quatro patas espartilhadas exprimem num transporte cômico o drama de espaço diretamente. Eu sou o animal caído do debaixo para quem a terra é sem

seus pés. Eu sou João que dança com os pés que sabe fazer uma grande dança do mundo sem saber os braços. Música, liberte-nos dos sons e venha se puder dizer que você poderia fazê-lo agora que você sabe que quando minha carne tombou foi eu mesmo que ela pariu imediatamente com uma onda de palavras. Cinco de carne de trinta de setembro: eu sou o homem a quem nada aconteceu, bem entre as três guerras durante as quais a paz sobreveio. Vivi sem resultado.⁵⁰

50 NOVARINA, Valère. *Discurso aos animais*, op. cit., p. 21-22.



ENTRE A ESCRITA E A ENCENAÇÃO

PENSAR, FAZER

Ao reler o passeio pela minha trajetória, percebo uma oscilação no discurso sobre a construção dos espetáculos, que tende ora para uma análise predominantemente teórica, ora para uma descrição da realização prática. Conheço encenadores que se atêm à fábula e desenvolvem a construção da sua cena em torno dela. Mas, por algum motivo obscuro que esconde uma certa inadequação, sempre me faltou esse pragmatismo. Minhas encenações foram orientadas pela inquietação provocada por alguma questão. A reflexão sobre essas questões é que determinou o trabalho desde a escolha do texto até o acabamento da encenação. Mas não havia uma intenção prévia ao trabalhar dessa maneira. Era uma espécie de metodologia em processo: um método de encenar que era elaborado junto com o desenvolvimento da encenação. E só agora, tendo esse recuo no tempo, posso afirmar

que desde o princípio só consigo me mover tendo um conceito para perseguir. Preciso formulá-lo antes de iniciar os ensaios e é na busca pela formulação que se dá a escolha da peça a ser encenada. O processo de criação é o amadurecimento da questão que resulta em uma forma que é o espetáculo. E essa necessidade persiste ainda hoje. Tornou-se crônica.

Portanto, isso significa que, no princípio de um processo, ainda não sei como será a forma final da encenação. Mas, pra começar, preciso de algo seguro, tenho necessidade de nomear a ideia para poder, junto com o coletivo de criação, construir seu rosto. Ao longo do processo, aquela ideia que serviu para dar a partida vai se transformando, encontrando uma dicção mais clara. Ela muda sempre. Porque o trabalho da encenação não é ilustrar a ideia ou descrevê-la. Quando falo em construir um rosto para o que no princípio era apenas nome, quero dizer que a definição dos elementos da cena (espaço, cenário, figurino, desenho de luz, música, tratamento do trabalho dos atores) tem como objetivo revelar, da maneira mais adequada, o “aspecto da ideia”, muitas vezes, incluindo suas contradições. As encenações que realizei, longe de buscarem a descrição de uma questão – ou a sua resposta – tinham como objetivo, apresentar, construir a questão cenicamente. Portanto, posso dizer que a minha prática foi, ao longo de todo o meu percurso, uma reflexão. Os espetáculos se constituíram em formas de pensar sobre uma determinada questão, resultaram em escritas construídas também, mas não prioritariamente, com palavras. Talvez por isso eu trabalhe buscando o inacabamento, a revelação da estrutura que sustenta o espetáculo.

Existe no jargão teatral a expressão “solução cênica”, que se refere à transposição do texto para o palco. Jamais gostei dessa expressão exatamente porque ela restringe o espetáculo a uma tradução, por meios cênicos, da fábula. Em *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Ibsen, na última cena, os protagonistas são colhidos por uma avalanche. Em debate com a plateia, após a leitura pública do texto, realizada no início do processo de ensaios, um espectador me perguntou que solução eu daria para a avalanche, pois esse era o desafio que o texto apresentava para o encenador. Na verdade, eu nem tinha atentado para essa dificuldade, pois nem sequer pensei na hipótese de reproduzir a avalanche no palco. Estava mais interessado em pensar sobre o seu sentido dentro da narrativa do espetáculo. E ao longo do processo de ensaios, compreendi a avalanche como um elemento estrutural. Então, na entrada do público, grandes telas pintadas estavam penduradas no espaço. No início do espetáculo, as telas, maquinadas, eram erguidas e ficavam coladas no urdimento do teatro. No final de cada ato, o espaço que tinha sido utilizado era coberto como um mobiliário sem uso e os atores se dirigiam a outra área do espaço cênico para iniciar o próximo ato. No momento da avalanche, que encerraria o espetáculo, a última tela era descida sobre os atores que “congelavam” seus movimentos. Nossa avalanche foi concebida como um gesto do autor interrompendo a ação e eu a trabalhei como um elemento narrativo e não como um acontecimento a ser reproduzido em cena.

Meu processo de construção nunca partiu da premissa de que o discurso do espetáculo se baseia exclusivamente na fábula, como se o conteúdo estivesse garantido pela narrativa textual

e a tarefa do encenador fosse encontrar formas interessantes ou criativas que reiterassem esse conteúdo. Considero que a encenação é a construção de uma linguagem própria da cena. E, como já vimos, essa linguagem não se limita ao texto. A fábula, quando existe, não passa de uma linha narrativa entre outras, porque o texto é apenas um dos elementos da cena. Ele, a princípio, não é mais importante do que o espaço, o ator, a música. Os elementos da cena não são acessórios a serviço do texto e, na verdade, um espetáculo é feito de muitas linhas narrativas que, dependendo da construção, podem convergir, cruzar-se ou caminhar paralelamente. Os elementos precisam ser elaborados de modo a se constituírem como formas que revelam a questão que está sendo trabalhada, como formas que trazem a ideia impressa em sua superfície. Por isso, considero fundamental que haja uma questão a ser construída pela cena e não um conteúdo a ser comunicado pelo texto. As fábulas – e elas são sempre bem-vindas – devem surgir da articulação dos elementos cênicos. Retomando uma ideia repetida à exaustão no capítulo anterior, a linguagem não está a serviço da fábula; o trabalho do teatro não é buscar boas maneiras de contar uma história.

O trabalho de encenar, enfim, não é a busca de “soluções cênicas” para um texto. A cena deve ter uma narrativa própria que articula também o texto. É preciso buscar a lógica dessa articulação. Mas não me refiro à lógica como um modelo externo ao discurso, mas uma lógica própria do discurso, uma lógica interna que orienta o encadeamento do discurso e que é estabelecida pelo próprio espetáculo. Porque a sequência de cenas não é necessariamente progressiva, mas também não é aleatória.

O acontecimento cênico é uma experiência de realidade, é uma estrutura que produz sentidos a partir do encontro com a plateia. E é sempre uma experiência de linguagem. Uma ideia, uma imagem ou qualquer outra motivação é sempre um ponto de partida para a reflexão. E o que será construído na sequência de cenas é justamente essa reflexão. O espetáculo não é o resultado, uma resposta à reflexão, porque a cena não é a descrição do pensamento, mas o desdobramento do próprio pensamento. Minhas escolhas para a cena, portanto, são feitas a partir da busca pela adequação formal à questão que está sendo trabalhada. Não busco uma forma que, de alguma maneira, ilustre ou explique, busco uma estrutura na qual, ao ver a cena, vejo o pensamento. A disposição no trabalho de encenação não visa à beleza formal ou à originalidade da forma. A busca é fundamentalmente pela síntese e pela clareza. Encenar, portanto, não é exercitar a criatividade, mas construir uma estrutura narrativa, com uma lógica própria, a partir de uma questão.

TEORIA E PRÁTICA: TENSÃO

Essa maneira de construir os espetáculos me obrigou a organizar a narrativa deste ensaio de modo a tornar visível a reflexão sobre o processo de criação dos meus trabalhos. Mas nunca procurei produzir teoria, sou encenador. Pela maneira como minha trajetória artística se encaminhou, acabei ocupando, no panorama teatral da minha geração, um espaço ambíguo cujo discurso nem se dirige exclusivamente à prática, como os

artistas o compreendem, nem atende completamente à teoria como a academia o concebe.

Nas últimas décadas, especialmente nas universidades, temos discutido a respeito da convivência entre a teoria e a prática na criação artística. Alguns afirmam que a distinção entre esses âmbitos da produção de conhecimento é saudável, pois se a prática repousa sobre a ação intuitiva, a teoria teria a tarefa de traduzi-la racionalmente e organizá-la com interesses pedagógicos. Outros se perguntam: mas seria a prática artística uma atividade fundamentalmente intuitiva? E seria papel da teoria tornar inteligível a reflexão “contida” na obra de arte?

A importância dessa reflexão nasce da mudança de perspectiva na criação artística. Até meados do século XIX, a construção do espetáculo se baseava no aprendizado das técnicas utilizadas nas realizações artísticas – técnicas que atendiam a um conceito geral de visualidade. Os pintores, por exemplo, aprimoravam sua técnica copiando os grandes mestres do passado – trabalho que resultava numa releitura do tema que na maioria das vezes tinha apenas o exercício técnico como objetivo. O aprendizado se dava, obrigatoriamente, nos ateliês ou nos museus. No teatro, o aprendizado do ofício do ator exigia a observação do trabalho dos colegas mais experientes e, ao ser integrado ao elenco de uma peça, o aprendiz se formava no exercício da profissão e na repetição do espetáculo. A partir do final do século XIX, a base da criação foi se tornando cada vez mais conceitual. A operação artística resultava não mais de um contato direto com técnicas tradicionais ou com modelos extraídos do mundo, mas de discursos e reflexões sobre

o mundo e sobre a arte. A obra passa a dialogar com a percepção de uma memória cultural e vai abandonando o conceito geral de visualidade para se tornar criação de um indivíduo que procura imprimir na obra uma perspectiva pessoal sobre o mundo, buscando não a reprodução, mas uma criação cujo modelo é ela mesma, a obra, entendida como a concretização de um pensamento, de uma ideia. A obra, deixa de ter o mundo como modelo e abandona a técnica geral de reprodução compreendida como uma chave de valoração artística. Ela passa a ser fruto de uma visão particular, torna-se reflexão do artista em sua relação com o mundo. E, sendo ela resultado de uma perspectiva pessoal, torna-se importante pensar sobre a motivação que impulsiona a criação. Daí a aparente necessidade de explicitação da reflexão sobre a própria obra.

Entretanto, se, de modo geral, o teórico considera que a teoria reduz a obra a um mero objeto passível de interpretação, também, de um modo geral, ele avalia que a obra, por ser uma visão particular do artista, exige uma contextualização. O teórico, nessa perspectiva, acredita que sua função é fazer a mediação entre a obra e o público. É como se sua tarefa fosse explicar a obra, torná-la inteligível ao público.

Este é o ponto que precisa ser esclarecido: por um lado, reconhecer que a obra prescinde do discurso que a “explique” e, por outro lado, perceber que o próprio movimento de produzir arte hoje – momento em que os modelos foram destronados –, pede que se produza reflexão sobre esse movimento de produzir arte. A reflexão, portanto, é chamada a pensar sobre as motivações que levam à produção da obra e não sobre a obra. Esta fala por si.

A abordagem que procura decifrar “o que a obra quer dizer” promove a separação entre forma e conteúdo, atribuindo à forma a função de instrumento do discurso e, ao conteúdo, a “mensagem”, que, segundo esse modo de compreender a arte, é o que mais importa. Ora, em arte, forma e conteúdo são inseparáveis e a investigação sobre a obra precisa sempre levar isso em consideração. A forma nunca é um modo de dizer. Ela própria é expressão. A forma não significa algo, não é o signo de algo que está em outro lugar. Para Kandinsky, “a forma é a expressão exterior do conteúdo interior”.¹ Ou seja, ela é o que se quer dizer. Pensar sobre a obra, escrever sobre uma obra é realizar, na escrita, uma experiência, um embate. Não é uma explicação, é uma reflexão motivada pela obra. É, portanto, outra obra.

E o meu trabalho, justamente, procura construir, em cena, a estrutura de uma reflexão. Foi esse modo de trabalhar, essa necessidade de verbalizar as questões, o que determinou a minha inadequação entre os colegas acadêmicos e entre os colegas “do teatro”: acadêmicos me interpelaram para que eu escrevesse como artista e artistas estranharam meu interesse em falar e escrever sobre meu processo de criação.² Entretanto,

1 KANDINSKY, Wassily. *Gramática da criação*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 11.

2 Há alguns anos, a editora Nova Fronteira, que detinha os direitos de publicação da obra de Nelson Rodrigues, decidiu lançar uma nova edição do teatro completo do dramaturgo, substituindo as introduções de Sábato Magaldi por apresentações de encenadores identificados com a obra de Nelson. Fui convidado para escrever a apresentação de um dos volumes das tragédias cariocas. No lançamento, após minha intervenção na mesa-redonda sobre o artigo publicado, um professor universitário, referindo-se ao meu artigo, censurou-me pelo fato de eu escrever como um teórico e não como um artista.

se esse desajuste me deixou desconfortável por algum tempo, a ambiguidade que provocava o incômodo, revela, hoje, uma surpreendente coerência no encontro com a frase de Novarina: *falar não é comunicar*.

NOVARINA E A PERDA DE SI: A RENÚNCIA

Há uma beleza e uma coragem na narrativa de Novarina: ele abraça a tarefa de produzir sentido, mas sem dominar, sem determinar precisamente o discurso que será percebido. Ele lança a palavra sem a avareza da certeza, mas com a fartura da dispersão. Se a fala tradicional deve eliminar ruídos para tornar preciso o objetivo, restringindo a multiplicidade dos sentidos, a fala de Novarina, ao contrário, absorve os ruídos, integra sonoridades, agrupa ou inventa palavras, abre espaço, não o limita. Ele lança a palavra para que o espectador a articule: a palavra é uma janela que se abre para uma paisagem cujo ponto de fuga (ou mesmo vários pontos de fuga) será definido pelo ouvinte. Nesse jogo, Novarina não diz. Ele se apaga para deixar reverberar a linguagem enquanto potência. Do autor fica apenas, na lembrança, o gesto inicial. De concreto fica a palavra percebida, fica a experiência da cena cujo sentido é de propriedade da memória do espectador.

A palavra, em Novarina, está desligada do processo de compreensão proposto pelo discurso tradicional. Não há uma significação anterior à elocução do texto. Levinas, em sua reflexão sobre a significação do discurso, diz que:

Merleau-Ponty, entre outros e melhor que outros, mostrou que o pensamento desencarnado, que pensa a palavra antes de a proferir, o pensamento que constitui o mundo da palavra, associando-a ao mundo – previamente constituído de significações, numa operação sempre transcendental – era um mito. [...] O pensamento opera, portanto, como que no “eu posso” do corpo. Atua pois aí, antes de se representar ou de constituir o corpo. A significação surpreende o próprio pensamento que a pensou.³

Porque segundo ele,

O sentido é o rosto de outrem e todo o recurso à palavra se coloca já no interior do frente a frente original da linguagem. [...] A significação é o Infinito, mas o infinito não se apresenta a um pensamento transcendental, nem mesmo à atividade sensorial, mas em Outrem; faz-me frente e põe-me em questão e obriga-me pela sua essência de infinito. Esse “qualquer coisa” que se chama significação surge no ser como a linguagem, porque a essência da linguagem é a relação com Outrem.”⁴

Ou seja: a atribuição de sentido ao discurso só se torna possível num jogo que exige o “frente a frente” e que se põe em questão numa relação ética. Para Novarina, como vimos, “o teatro não

3 LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2014, p. 201.

4 LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*, *op. cit.*, p. 202.

é absolutamente um lugar onde vemos um espetáculo, mas um lugar onde passamos junto.”⁵ Porque “falar é tornar o mundo comum, criar lugares comuns. A linguagem não se refere à generalidade dos conceitos, mas lança as bases de uma posse em comum.”⁶ Nada mais político! O discurso, por essa perspectiva, só adquire significado no jogo entre as esferas participantes da experiência. Porque a palavra que se apoia no mito da significação anterior à sua elocução pertence a uma esfera única, pertence a um universo fechado que supõe a integração do outro àquela mesma esfera. Só os “iniciados” naquela significação participam desse jogo cifrado. Mas o jogo se frustra porque é um mito, segundo Merleau-Ponty, porque a percepção do outro “surpreende o próprio pensamento” de quem imaginou deter uma significação precisa. Novarina, ao desprender-se da posse do sentido, oferece a palavra como um tema que é, também, da esfera do outro – ou, transpondo para a experiência do teatro, de todos os outros. Há uma produção de sentido que decorre da experiência do “frente a frente”. Entretanto, essa palavra, cujo sentido brota da experiência, não está destituída de racionalidade. Ao contrário, “O racional não se opõe ao experimentado. A experiência absoluta, a experiência daquilo que a nenhum título é a *priori* – é a própria razão.”⁷

5 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 46.

6 LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*, op. cit., p. 66.

7 LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*, op. cit., p. 215.

Há, nesse modo de pensar a linguagem, uma saudável insegurança com relação ao discurso que, nessa perspectiva de não haver um sentido a *priori*, aguarda pela sua recepção para ser significado. Isso acarreta outra perspectiva de pensamento sobre os personagens que irão constituir a dramaturgia a partir dessa concepção. Beckett trabalhava personagens desfeitos, cuja unidade, antes garantida por uma construção psicológica, estilhaçou-se. O seu discurso aponta para a ausência, para a falta de algo ou alguém que já teria estado ali. Para ele, algo se perdeu – e, precisamente, o que se perdeu foi o sentido. Beckett trabalha os personagens como se fossem uma cicatriz de alguém que já se foi, como uma sombra de alguém que já não está mais ali onde brota a fala. Deleuze atribui à narrativa beckettiana, um esgotamento de toda possibilidade: “O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar.”⁸

Se em Beckett o personagem se mostra como a lembrança de alguém que não está mais ali, como a imagem do não mais possível, Novarina propõe um homem fora de si. Este homem fora de si não reflete a lembrança de um personagem porque sua identidade, em cena, importa menos do que sua fala. É apenas um jogo no qual os atores se lançam. O mundo, nesse jogo, é o próprio espaço cênico que não pretende aludir nem mesmo a um mundo destruído, como algumas peças de Beckett sugerem. Ele é um personagem esvaziado, “sem ninguém dentro”⁹ que fala,

8 DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: *Sobre o teatro*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010, p. 67.

9 NOVARINA, Valère. *Teatro dos ouvidos*, op. cit., p. 31.

que lança as palavras no espaço. Não para dizer algo, mas para afirmar que a fala está ali. Se a fala em Beckett vem carregada com uma atmosfera vazia, esgotada e em permanente angústia, em *Novarina* a fala é a feliz constatação de que o sentido é algo construído pelo outro e não há melhor brinquedo para preencher o vazio do que construir sentidos, muitos, mas sem que eles se enrijeçam e adquiram o aspecto e o peso de uma fala verdadeira. Pirandello, em 1922, já havia denunciado o personagem de base psicológica como uma ilusão produzida pelo ponto de vista do outro, e sua existência como uma invenção do discurso.¹⁰ Artaud e, mais tarde, Grotowski, embora numa disposição diferente, chamavam a atenção para a necessidade de esvaziar o ator, para que ele se mostrasse sem o “alguém social” construído ao longo de sua vida. Eles buscavam um ator que, esvaziado de individualidade pudesse se apresentar como um elo entre a palavra e o público. Portanto, não há novidade na proposta de *Novarina* em relação ao trabalho do ator. Entretanto, a estrutura

10 “PAI – Mas se aí está todo o mal! Nas palavras! Todos temos dentro de nós um mundo de coisas; cada qual tem um mundo seu de coisas! E como podemos nos entender, senhor, se nas palavras que eu digo ponho o sentido e o valor das coisas como elas são dentro de mim; enquanto quem as ouve, inevitavelmente as assume com o sentido e com o valor que têm para si, do mundo assim como ele o tem dentro de si? Acreditamos nos entender – jamais nos entendemos!”

[...]

“PAI – O drama, para mim, está todo aí, senhor – na consciência que tenho, de que cada um de nós – veja – julga ser ‘um’ mas não é verdade – é ‘muitos’, senhor, ‘muitos’, segundo todas as possibilidades de ser que estão em nós – ‘um’ com este, ‘um’ com aquele – diversíssimos! E com a ilusão de ser sempre ‘um para todos’, e sempre este ‘um’ que acreditamos ser, a cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade!”

In: PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. Trad. Roberta Barni e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999, respectivamente p. 197 e 203.

narrativa que apresenta é uma abordagem generosa, na medida em que ele abre mão de ser dono do discurso, na medida em que produz uma fala “sem ninguém dentro”. A palavra francesa *personne*,¹¹ da qual Novarina lança mão sempre que pode, torna ambígua a emissão do discurso na medida em que aquele que fala está e, ao mesmo tempo, não está ali onde está a fala; palavra que coloca o sentido da fala num lugar indeterminado entre a elocução e a percepção.

Assim, a ideia de perda que deu início à minha trajetória com a encenação de *O olhar de Orfeu* encontra sua variação mais recente. Orfeu, em sua impaciência, volta-se para ver se Eurídice ainda o segue. Com o gesto, ele a perde para sempre. E por não poder se livrar da perda, revivendo-a diariamente, abandona a música e é devorado pelas bacantes. As ninfas não perdoam quem as abandona.¹² Novarina renuncia ao domínio da palavra entregando-a à possibilidade dos sentidos. E segue seu canto na liberdade de não esperar nenhum lucro dessa empreitada. Ele só espera que alguém (ou *personne*) ouça e dê sentido a essa fala. Portanto, se Orfeu se fechou ao canto por ter perdido aquela que

11 Angela Leite Lopes, ao traduzir essa palavra, comenta, em nota à sua tradução, o duplo significado da palavra: “*Personne* pode significar tanto pessoa, alguém, quanto ninguém.” In: NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 22.

12 Em *Peer Gynt*, de Ibsen, quando Peer retorna à sua terra velho e pobre, ele tem um momento de acerto de contas com tudo o que havia abandonado ao partir em busca de si mesmo. Dentre as formas abandonadas, encontra-se com as canções que não cantou. Elas proferem, então, uma maldição: “*Nós, as canções que não foram cantadas, / Te maldizemos sem arrependimento / Almas áridas que não soubemos / Comover teu sentimento. / Nunca ninguém escutou nossa doce melodia / Numa noite de lua e poesia / Por isso maldito seja quem nos matou!*” (Ibsen, cópia reprográfica)

dava sentido à sua vida, Novarina, por seu lado, se abre ao canto na certeza de não haver apenas um sentido na vida, mas tantos sentidos quantos possam ouvir sua palavra soprada.

A ideia de perda que, há algumas décadas, aparecia em minha trajetória com o aspecto da angústia, reaparece agora com o sentido da generosidade e da entrega, como uma atitude ligada à liberdade de não ser portador de nenhuma verdade. Essa renúncia ao domínio do sentido é justamente o oposto do desejo da narrativa clássica que visava, a partir do discurso, a transmitir o conhecimento das coisas. Esta renúncia é o mesmo que entregar sua fala, seu conhecimento à percepção e ao conhecimento do outro. É uma atitude de humildade e de generosidade em relação à sua fala.

NOVARINA ENTRE O PENSAMENTO E A FICÇÃO

Novarina renunciou “a qualquer ideia de expressão, de troca, comunicação, mestria, aprendizado. Ele teria querido desaprender, não falar mais uma língua que dita, que nos foi ditada.”¹³ Ele renunciou àquela língua que descreve o que se pensa para reencontrar uma “língua muda”, uma língua negativa, uma língua que se perde ao falar. Sua escrita está fora da estruturação do discurso que tem seu objetivo na comunicação; ele abre mão do conteúdo, de uma mensagem a ser transmitida. Seu pensamento não supõe uma pedagogia, não tem uma finalidade. Porque para

13 NOVARINA, Valère. *Teatro dos ouvidos*, op. cit., p. 19.

Novarina, “a língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria, a própria matéria da qual você é feito (...). Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua.”¹⁴

Quando a perda deixa de ter um sentido negativo, quando passa a se ligar ao sentido de liberdade, conceber a linguagem como instrumento de comunicação é de um reducionismo extremo. Porque, da mesma forma que “fomos feitos pela língua, com a língua”, o mundo é refeito a cada nova elocução. Porque ao falar revelamos a perspectiva a partir da qual vemos o mundo e a realidade está nessa elocução. Nesse sentido, pensar o mundo e inventar o mundo são construções semelhantes. Entretanto, o senso comum considera pensamento e ficção como dimensões excludentes. Como se não houvesse relação entre eles pois o primeiro teria um compromisso com a realidade e o segundo apenas com o que não é verdadeiro.

Ao refletir sobre a relação entre pensamento e ficção, lembrei-me de duas questões que motivaram a criação de dois espetáculos sobre os quais já falei: a convivência entre ficção e realidade, trabalhada em *O marinheiro*, de Fernando Pessoa e a superposição de várias perspectivas, relativizando a ideia de realidade e de ilusão, trabalhada em *A filha do teatro*, de Luís Reis. Na poesia dramática de Pessoa, realidade e ficção se misturam ameaçadoramente envolvendo as personagens num delírio que só é interrompido com a suspensão do relato. Na montagem do

14 NOVARINA, Valère. *Teatro dos ouvidos*, op. cit., p. 40.

texto de Luís Reis, a encenação utilizou diversos focos de atenção simultâneos. Isso obrigava cada espectador a escolher para onde olhar, propiciando diferentes possibilidades de sentidos. Muito longe de construir uma ilusão de realidade, *A filha do teatro* se oferecia como uma realidade essencialmente teatral. Realidade na qual o espectador estaria, também, mergulhado.

Bem ao contrário do discurso da cena que a tradição determinava que deveria ser unificado, claro, com um ponto de fuga bem definido, ambas as questões descritas acima produzem imprecisão e até certa desorientação, impedindo que possamos reproduzir, com certeza, o sentido daquilo a que estamos assistindo. Novarina, ao dizer que “somos feitos pela língua, com a língua”, quer dizer que somos linguagem, discurso; somos a imagem que pudermos descrever a partir da perspectiva do momento da descrição.

A múltipla perspectiva, associada à ideia de convivência entre realidade e ficção, resulta numa narrativa que se baseia na polifonia, na convivência de muitas possibilidades de discursos, da “con-fusão”. E essa narrativa que oferece muitos pontos de fuga torna-se um discurso que não faz uma escolha sobre seu objetivo. É uma narrativa que acaba por não falar de nada além dela própria, é uma articulação que chama a atenção para a própria linguagem e não para um conteúdo.

Novarina não se preocupa com a descrição do objeto do discurso, não se preocupa com a veracidade da sua narrativa. Antes de tudo, visto que fomos feitos pela língua e com a língua, ele aposta que é a própria linguagem – entendida como o que brota entre

aquele que fala e aquele que ouve – que irá construir o sentido e não alguém que fala através da linguagem. Sua narrativa é construída a partir de uma mistura da língua cotidiana com uma língua inventada; utiliza verbos, muitas vezes conjugados numa lógica de quem não domina a língua e ignora a forma correta dos verbos irregulares. Isso resulta na mistura de tempos e acaba por instaurar um espaço próprio. O único tempo real é o presente da cena, o momento em que a cena acontece. Sua narrativa instaura uma dimensão na experiência da cena que é da ordem da realidade do acontecimento teatral.

Com o abandono das regras para a elaboração do discurso, cada obra precisa ser pensada como a construção de um novo organismo que possui uma lógica própria. Porque a lógica está na própria articulação da narrativa, está no seu encadeamento.

E não é por acaso que se costuma encenar os textos “teóricos” de Novarina. Em sua escrita, a linha que divide a teoria e a dramaturgia é bastante tênue. *Carta aos atores*, por exemplo, que é uma reflexão sobre a atitude do ator no embate com a palavra, escrito a partir dos ensaios de *O ateliê voador*, se tornou um trabalho radiofônico realizado pelo encenador português Jorge Silva Melo e *O teatro dos ouvidos*, que encenei em 2011, é uma narrativa criada para uma emissão radiofônica realizada pelo próprio Novarina.¹⁵

15 Le Théâtre des oreilles, ateliê de criação radiofônica foi ao ar em 22 de junho pela France Culture – Radio France.

Muitos de seus textos escritos para a cena originaram outros textos refletindo o seu processo de criação e a reflexão que orientava as encenações desses textos: *Le drame dans la langue française* é o diário a partir de *La lutte des morts*; *Pendant la matière* são notas tomadas durante a escrita de *Vocês que habitam o tempo*; *La quatrième personne du singulier* ecoa a construção de *Le vrai sang*. Não são textos teóricos que explicam as peças teatrais, são narrativas que povoam o pensamento enquanto a cena está sendo concebida. Não importando o destino, eles carregam uma marca estrutural e revelam construções reflexivas, em cujas imagens e argumentos o autor evoca sempre elementos da filosofia ocidental e da tradição judaico-cristã. Falam da palavra como princípio, lançam mão de vocábulos em línguas que já desapareceram e evocam a linguagem como tudo o que existe. Por isso tenho imensa dificuldade em classificar seus escritos como teóricos ou de ficção. Porque mesmo quando seus textos têm apenas a intenção de refletir sobre a cena, pelo fato de não estarem à distância da cena, pela estrutura da narrativa que revela pouco interesse em separar pensamento e ficção, são atraídos para a cena. Porque se não foram escritos para a cena, na medida em que buscavam dialogar com as demandas da encenação e da elocução das palavras pelos atores, foram escritos pela cena, pela busca da compreensão da potência das palavras quando proferidas.

Renunciar à ideia de que a escrita é um instrumento de difusão do pensamento significa aproximar conteúdo e forma ao ponto de se colarem e não haver mais diferença, não haver mais “dentro”. É trazer a ideia para a superfície da palavra. Se isso parece

acarretar perda de eficiência na expressão do pensamento, essa perda é aparente porque o resultado é sempre a produção de múltiplos sentidos. Porque o pensamento, antes do desejo de colocá-lo no papel, é da ordem da multiplicidade, porque ele se desdobra: uma imagem leva a outra e a outra.

Ao encenar Novarina é preciso compreendê-lo como um autor que trabalha a palavra como uma fala que instaura, ao mesmo tempo, a dúvida sobre o sentido das palavras e a certeza de haver, na fala do ator, algum sentido. Como se tivéssemos a certeza de haver percebido algo e, ao mesmo tempo, a dúvida sobre a possibilidade de reproduzir o que foi percebido. A narrativa de Novarina, que ele mesmo gosta de chamar de uma “onda de palavras”, trabalha tornando a própria linguagem o mote da fala e o protagonista. Disse, na primeira parte deste ensaio, que, em Beckett, a fala se fala. Com Novarina, a fala diz o discurso que se mostra. Em sua escrita, a estranheza que se percebia no princípio, pouco a pouco se dissolve, torna-se fluente, musical e inspira uma lógica cuja experiência é, num primeiro momento, da ordem da sensação, mas em seguida, compreende-se o jogo proposto. Sua narrativa possui uma lógica que lhe é própria: o sentido da fala se faz real no presente, ao chegar aos ouvidos, e convida o espectador a tomar parte nesse jogo. Sua narrativa é jogo. E seu objetivo não é falar sobre o jogo, mas jogar.

Assim, reflexão e ficção convivem em seus textos. Por isso, toda a sua obra – tanto aqueles textos que buscam refletir sobre uma determinada peça quanto o texto que está sendo escrito para o palco – é material para a cena. Se, como vimos, os gregos da

Antiguidade pensavam a linguagem como a potência que torna visível o destino dos homens, para Novarina, a palavra é a força que une pensamento e ação. Porque nós “levamos o mundo na nossa boca ao falar.”¹⁶

O PROJETO

Todo processo de criação é um mergulho num espaço ainda desconhecido e, portanto, quando estamos imersos nesse processo, é bastante difícil verbalizar os caminhos e as apostas. Quando a proposta de trabalho tem como objetivo a construção de um espetáculo a partir de um texto cuja estrutura narrativa é tão pouco habitual como a da obra de Novarina, esse mergulho se torna ainda mais vertical.

Esta narrativa, como já disse, foi construída ao longo da elaboração do texto da minha tese de doutorado. Após longo período dedicado apenas às leituras teóricas e à escrita, começar o trabalho prático trouxe uma atmosfera diferente. Falar, ouvir a equipe, lançar propostas, ouvir o texto, propor formas de dizê-lo, resolver questões de produção – local, horário, logística, apoios, definir material gráfico, escavar as agendas do elenco para buscar mais horários para os ensaios. Por mais complexa que seja a produção de um espetáculo, esse é o tipo de tarefa que enfrento com prazer.

16 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 19.

Posso afirmar que a dinâmica da reflexão sobre uma questão no âmbito da teoria e no âmbito da prática artística exige atitudes muito diferentes. A escrita demanda silêncio. É preciso recolhimento. O pensamento caminha sem a necessidade imediata de compartilhamento. Na prática do teatro, a reflexão envolve uma equipe e, por isso, é sempre mais ruidosa. Nos ensaios, é preciso externar, é preciso expor – expor-se – para que a reflexão coletiva avance. Isso não significa que a prática não exija recolhimento também, mas ele se dá entre um e outro ensaio.

Na busca pela adequação das palavras à cena, a equipe experimenta várias formas para verificar se estão ou não no caminho que foi intuído inicialmente. O espaço entre a ideia inicial e o resultado do processo é uma trajetória fragmentada que precisa ser pavimentada pouco a pouco e, à medida que avança, vai se tornando cada vez mais nítida. Todo processo de criação é feito de escolhas que se dão entre acertos e erros.¹⁷

Este caderno de encenação procura documentar o desafio que propus para integrar esta escrita: encenar o texto *Vocês que habitam o tempo*. Minha preocupação foi registrar o

17 Em *Um retrato de Giacometti*, James Lord acompanha o artista num processo completo de criação de uma de suas esculturas. Giacometti constrói e desfaz a matriz em argila inúmeras vezes até encontrar a forma que procurava – e que traz sua marca esculpida nas inúmeras obras anteriores. Ou seja: apesar de a forma final se assemelhar à de suas obras anteriores, cada processo é um caminho de descoberta, é uma trajetória que se faz sempre pela primeira vez. (LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.)

processo desde o princípio quando ainda, “comendo pelas beiradas”, elaborei uma estratégia de aproximação da equipe com o texto que seria encenado, começando o trabalho com outras narrativas de Novarina. Integraram essa estratégia a realização de uma leitura encenada do texto teatral *O jardim do reconhecimento*, a criação de um vídeo a partir do conto *Uma língua desconhecida*, a leitura pública de trechos do livro *Diante da palavra* e a realização de uma mesa-redonda com profissionais portugueses identificados com a obra de Novarina. Depois, ao longo do processo de ensaios do espetáculo, procurei registrar cada passo do percurso e também as reflexões, as dúvidas e os inevitáveis momentos de insegurança entre um ensaio e outro.

BREVE NOTA SOBRE A FORMAÇÃO DA EQUIPE EM LISBOA

Sempre procurei convidar atores cujo trabalho eu já conhecia de experiências anteriores. Isso porque considero que assim o processo de criação se torna mais fácil na medida em que o esforço pelo diálogo é menor. Entretanto, morando em Lisboa e sem conhecer profissionais na cidade, me vi com um grande problema por resolver.

Felizmente, uma amiga brasileira, a atriz e produtora Daniela Rosado, que mora na cidade há vários anos, me pôs em contato com atores do seu círculo profissional. Pude, a partir daí, convidar, além da própria Daniela, Mariana Gomes, Laura

Morais da Silva e Ana Vilela da Costa para integrarem o projeto. Casualmente conheci Anastasiya Kozubovskaya, atriz bielorrussa, que domina perfeitamente o francês (e, na época, muito pouco o português) e considerei que essa habilidade poderia ser útil na construção do espetáculo. Contava, portanto, com cinco atrizes cujo potencial de trabalho era, para mim, um mistério. Precisava conhecê-las melhor.

Como a Universidade de Lisboa pôs à nossa disposição, para os ensaios, um excelente auditório equipado com luz e som, aproveitei para propor um exercício que teria o resultado apresentado para um público de amigos. Esperava, dessa forma, conhecer o trabalho das atrizes tanto em relação ao potencial delas como em relação à postura nos ensaios: assiduidade, dedicação, resposta às solicitações da direção. Ao longo de um mês, ensaiamos *Open house*, de Daniel Veronese e fizemos uma única apresentação.

A sorte me presenteou com um elenco bastante jovem e muito interessado em participar do projeto. Mais tarde, considerando que uma voz masculina seria bem-vinda ao conjunto vocal e abriria alternativas para a direção musical, integrei Daniel Barros ao elenco.

Quanto à equipe técnica de criação, decidi que convidaria minha equipe do Brasil: a cenógrafa Doris Rollemberg, que trabalha comigo há mais de vinte anos, o designer de luz Binho Schaefer, também um velho parceiro em vários espetáculos, Paula Leal e Amora Pêra para a direção musical, com quem trabalho há mais de dez anos. Apenas a figurinista Nívea Faso era estreante num trabalho comigo.



CADERNO DE ENCENAÇÃO

O PROCESSO – ESTRATÉGIA

O jardim do reconhecimento – leitura encenada

Eu estava em busca de pauta para o espetáculo *Vocês que habitam o tempo*. Jorge Silva Melo,¹ diretor artístico do Teatro da Politécnica, recebeu o projeto com grande entusiasmo por se tratar de um Novarina. Propus também a ele a apresentação de uma leitura pública de *O jardim do reconhecimento*, ideia que imediatamente foi acolhida. Escolhi essa peça, também de Novarina, por ter uma estrutura diferente daquela que iríamos encenar. Tendo data definida (21 de julho de 2016), projetei um curto processo de seis

1 Importante ator e encenador português fundou, com Luís Miguel Cintra o Teatro da Cornucópia, que integrou até 1979. Trabalhou com Peter Stein e Giorgio Strehler. Em 1995 fundou os Artistas Unidos, companhia que dirige e na qual centra a sua atividade como encenador.

ensaios com Daniela Rosado e Mariana Gomes, duas atrizes do elenco e convidei o ator, Pedro Matos, para o papel masculino.

Projeto

NOVARINA em LISBOA

Leitura encenada

O jardim do reconhecimento

de Valère Novarina / trad. Ângela Leite Lopes

música Paula Leal e Amora Pêra

direção Antonio Guedes

com

Daniela Rosado

Mariana Gomes

Pedro Matos

21 de julho às 19h

Teatro da Politécnica

Rua da Escola Politécnica 54

Tel.: 961 960 281

ENTRADA LIVRE

Os objetivos da leitura de *O jardim do reconhecimento* eram:

1. promover com os atores uma primeira experiência de elocução da estranha (e às vezes difícil) estrutura do texto;
2. experimentar a fala em velocidade, mantendo extremo cuidado com a articulação de cada palavra no intuito de produzirmos um bloco sonoro sem a preocupação de dar um tratamento realista para o sentido de cada frase;
3. imprimir um tom de brincadeira no jogo entre os atores, procurando, com isso, criar, por um lado, um certo distanciamento entre o ator e o personagem e, por outro lado,

deixar transparecer que, para além de uma possível fábula a ser contada, o ator demonstra, antes de qualquer coisa, prazer em falar, como se falar fosse uma degustação das palavras;

4. fazer a primeira experiência de ensaio de música com os atores para vermos a viabilidade desse trabalho via Skype. Para isso, escolhi três cenas para estudar estruturas musicais diferentes.

O jardim do reconhecimento apresenta, de forma explícita, um jogo com o significado das palavras. Na construção dos diálogos, entre palavras identificáveis e neologismos, Novarina lança mão de vocábulos antigos que pertencem à cultura judaico-cristã,² mas não para atribuir ao texto um aspecto erudito, e sim para imprimir, a quem o perceber, uma dimensão temporal e, de certo modo, mística, para o jogo que a linguagem propõe.

O número de ensaios que defini para preparar a apresentação da leitura não permitiu que elaborássemos cada frase do texto, o que seria desejável se fôssemos encená-lo. Mas minha intenção era apresentar um esboço de possibilidades e o resultado me surpreendeu positivamente, principalmente no que diz respeito ao tom de brincadeira no jogo entre os atores. O elenco compreendeu o tom prazeroso proposto e revelavam esse prazer, especialmente em certas cenas, com vigor e espírito lúdico. O recurso de trabalhar velocidade ao

2 Como, por exemplo, a palavra aramaica *rabuní*, que é falada por Maria Madalena ao ver Jesus ressuscitado e significa meu grande mestre.

falar o texto, acabou uniformizando o ritmo e resultou em uma sonoridade repetitiva. A leitura foi apresentada em forma bruta, sem nuances e variações rítmicas. Entretanto, isso não impediu que o ritmo intenso, associado ao prazer que os atores trouxeram para o jogo, resultasse numa agradável experiência com o público, que compreendeu a proposta e pôde perceber, no texto, uma história que não se evidenciava, mas que era possível extrair daquela leitura.

Com relação à experiência para os ensaios de música via Skype, a ótima conexão com a internet da nossa sala de ensaios dava a impressão de que as diretoras musicais estavam, fisicamente, presentes. Percebemos que daria certo.

Eu havia selecionado três cenas para trabalhar musicalmente. A ideia foi experimentar, em cada uma delas, diferentes formas de construção com a intenção de encontrar o caminho da direção musical. Entretanto, apenas uma das experiências apresentou o tratamento que gostaríamos de dar à encenação. As outras soaram excessivamente melódicas. Minha intenção era trabalhar sonoridades, e não melodias. Percebemos com isso que o trabalho musical da montagem final de *Vocês que habitam o tempo* deveria partir estritamente das palavras, das frases. Deveríamos trabalhar a partir do ritmo, do timbre, do volume e da textura da voz que imprimiríamos à fala.

Ainda a respeito da música: no *Jardim do reconhecimento*, algumas partes do texto, escritas em versos, sugeriam que as transformássemos em canto, mas preferi que fossem cantadas

sem qualquer refinamento musical. Para esses trechos, pedi que os atores entoassem as palavras, como se murmurassem uma velha canção, às vezes parodiando a Bossa nova, às vezes inspirados no Vira português. O resultado, graças ao envolvimento dos atores na brincadeira com as palavras, foi muito divertido, fazendo dessas cenas momentos em que não restava dúvida de que a intenção da apresentação era retirar das palavras qualquer resquício de consagração intelectual e experimentá-las pelo puro prazer de articulá-las.

A leitura de *Jardim do reconhecimento* cumpriu plenamente seu papel nesse início de processo. O trabalho musical experimentado apontou caminhos bem concretos a serem trilhados e nos serviu para excluir algumas ideias.

Uma língua desconhecida – o vídeo

*Uma língua desconhecida*³ fala de uma experiência musical de Novarina na infância, quando sua mãe tocava, ao piano, a canção composta para ela por Istvan, um jovem húngaro que estudava em Genebra, e que foi seu amor de juventude. Na época, ele a pediu em casamento, mas como ela não tinha ainda completado dezoito anos, o pai dela negou o seu consentimento. O jovem voltou para a Hungria e, muitos anos mais tarde, ela soube que ele tinha morrido em Auschwitz. Restou a canção. Anos depois,

3 Este texto foi publicado em português numa coletânea de textos com o título *Uma língua materna incompreensível*. NOVARINA, Valère. *O avesso do espírito*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

ao tocar piano para os filhos, quando seu marido não estava em casa, ela encerrava as sessões musicais com essa canção da qual não compreendia uma palavra sequer, mas que todos adoravam, como se aquela fosse uma língua natural para eles – um idioma que Novarina chama de “língua materna incompreensível”.

Novarina relembra essa experiência para falar de uma língua que nos alcança não pela compreensão intelectual, pela significação das palavras, mas pela sensação de pertencimento, pelo entendimento físico. Essa canção é o exemplo que Novarina dá para o fato de a palavra tornar possível o cruzamento do tempo e do espaço. Ele diz que “a palavra é como uma música agindo no espaço”,⁴ ou seja, ela pode ser a presentificação de uma lembrança, pode proporcionar uma experiência do tempo no espaço presente. É disso que trata *Uma língua desconhecida*: não importa o relato de fatos, mas o resgate, a partir da linguagem, das sensações mais remotas, a presentificação daquilo que nos constitui e, por isso, nos afeta. Novarina, aqui, fala de uma palavra que nos lança para fora do presente, para fora de nós mesmos. E atribui à palavra, em sua dimensão musical, ou seja, falada, a mola propulsora dessa experiência.

Decidi trabalhar sobre esse conto assim que acabei de lê-lo. Não o imaginei em cena, mas pensei que essa pequena fábula deixa muito claro, de uma forma muito simples, aquilo que Novarina propõe como uma linguagem não instrumental. Por isso incluí esse texto no processo: para introduzir, na equipe, a discussão

4 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 92.

sobre a dimensão afetiva da linguagem. E, pensando em produzir material de trabalho que servisse a futuras aulas sobre a palavra a partir da perspectiva dessa reflexão, resolvi fazer um vídeo.

Montei elenco com atrizes de diferentes “naipes musicais”. Já integravam o meu elenco a atriz portuguesa Mariana Gomes e a bielorrussa Anastasiya Kozubovskaya, que fala francês com forte sotaque caucasiano. Faltava o acento brasileiro nessa “música” e, por isso, convidei a maranhense Cássia Pires, colega de doutoramento e atriz que traz, na fala, a musicalidade característica do nordeste do Brasil. Assim, procurei compor o texto no vídeo tirando proveito dessas diferentes musicalidades da língua portuguesa em contraste com o idioma francês, língua original do conto, falado por Anastasyia, ela também uma estrangeira.

Contando com a parceria de Leandro Guterres, colega brasileiro, naquele momento mestrando em cinema, fizemos a decupagem do texto, distribuindo-o entre as atrizes. Definimos um roteiro de imagens com enquadramentos muito fechados, às vezes concentrando a imagem apenas na boca. A intenção era deixar em primeiro plano o texto falado em português, tendo ao fundo o texto em francês que, em alguns momentos iria emergir para o primeiro plano e em seguida voltaria para o fundo. Trabalhando no já referido auditório da Universidade de Lisboa, planejamos fazer a gravação inteiramente no palco construindo imagens sobre um fundo preto. O site de Novarina disponibilizava a canção executada ao piano por sua mãe, Manon Novarina, e resolvemos utilizar esse material na montagem do vídeo *Uma língua desconhecida*.

A mesa-redonda

Para encerrar essa fase de pesquisa, organizamos um evento que incluía a apresentação do vídeo *Uma língua desconhecida* e a leitura de *Carta aos atores* e *Diante da palavra*. Os dois textos lidos, sem serem manifestamente teóricos, apresentam uma base de reflexão sobre a qual Novarina trabalha: o primeiro é um manifesto em favor da voracidade do ator, incitando-o a assumir seu protagonismo na cena; o segundo é uma tomada de posição na relação entre a linguagem e o mundo. Ele mostra de que maneira a linguagem falada pode ser compreendida como o “aparecimento e o desaparecimento do pensamento no espaço.”⁵ Fechando o evento, uma mesa-redonda, que preferi chamar de “conversa informal”, foi composta pelo professor Luca Aprea,⁶ pelo encenador belga radicado em Lisboa Francis Seleck e pelo ator português Eduardo Breda.⁷

O evento aconteceu na Livraria Ler Devagar, no LX Factory.

Como solicitei aos convidados que procurassem concentrar suas falas na experiência que tiveram com os textos de Novarina, cada artista aproximou as questões teóricas que emergem da obra do dramaturgo do embate que travaram ao trabalhar com o autor.

5 NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*, op. cit., p. 45.

6 Professor responsável pela Área de Corpo/Movimento na Licenciatura em Teatro e no Mestrado em Artes Performativas da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Ele vinha desenvolvendo sua pesquisa junto com os alunos a partir de alguns textos de Novarina.

7 Ambos vinham da experiência de encenar *A inquietude*, de Novarina em julho de 2016.

Projeto
NOVARINA em Lisboa



**Francis Seleck
Luca Aprea
Eduardo Breda
Antonio Guedes**
conversam sobre
Valère Novarina

programação

16h00 :: vídeo **A LÍNGUA DESCONHECIDA**
16h30 ::::: leitura **DIANTE DA PALAVRA**
17h00 ::::: leitura **CONVERSA INFORMAL**
18h30 ::::: leitura **CARTA AOS ATORES**

02 / dezembro a partir de **16h00**
Livraria LER DEVAGAR
LX Factory
R. Rodrigues de Faria 103
Tel.: 21 325 9992





A conversa foi muito produtiva com exemplos das experiências muito pertinentes que enriqueceram a abordagem de Novarina a partir de diferentes perspectivas. Entretanto, foi a fala de Eduardo que tocou o centro da questão que Novarina evoca para quem vai trabalhar com suas narrativas: quem, em cena, fala esses textos? Sem buscar responder a questão, Eduardo sintetizou, a partir de sua experiência com *A inquietude*, que o ponto crucial da obra de Novarina é o posicionamento do ator na relação com o texto, sublinhando a impossibilidade de definição sobre o caminho para construir em cena essa relação.

O debate aprofundou a ideia de que o autor promove uma permanente desorientação, impedindo que consigamos estabelecer uma unidade para o discurso. Mas, como disse Francis em diversos momentos, é preciso lembrar que para Novarina, “falar não é comunicar”. Portanto, sua fala, sempre e intencionalmente, cria instabilidade no fechamento do sentido, abrindo um leque de

possibilidades. Portanto, é absolutamente pertinente a pergunta de Eduardo: se o discurso não tem unidade, quem é que, em cena, fala? A partir de onde os atores devem realizar seu trabalho? O que fazer?

À questão proposta por Eduardo, ainda no âmbito da teoria, mas já anunciando o início do trabalho prático com os atores da minha encenação, eu responderia com o capítulo *Agora onde? Agora quem?*⁸, já referido na introdução deste ensaio, quando Blanchot evoca a trilogia de Beckett *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável para* falar de um personagem em dissolução: no primeiro romance, Molloy é uma figura que tem a mãe como referência, mas não se lembra de quem é; no segundo, Malone tem muitas lembranças, mas não se sabe se são verdadeiras ou não; por último, o personagem é apenas uma coisa dentro de um vaso que decora a entrada de um restaurante, cujo único sinal de que aquele que fala poderia ser alguém, é que há uma fala. Se, em Beckett, personagem de *O inominável* é um “eu” sem nome, para Novarina o personagem é um nome sem “eu”. Mas, para ambos, resta apenas a possibilidade de falar. Esta é a ideia a ser perseguida pelos atores: um corpo que é atravessado por sua fala. Uma fala que, longe de definir o personagem, mostra-o como um enigma a ser decifrado pelo público.

Como os quadros abstratos de Kandinsky.

O trabalho que Novarina propõe, portanto, é o de construir enigmas e, tão importante quanto essa construção, torná-los atraentes, capazes de atrair o público para o jogo que tem,

8 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, op. cit., p. 221-227.

por base, a linguagem. Um jogo que tem como princípio o comprometimento, que se apresenta como a possibilidade de haver, entre a cena e o público, um encontro da ordem do envolvimento, da ordem da experiência.

A questão apresentada por Eduardo Breda na conversa informal parece antecipar a tarefa que eu iria iniciar em seguida: o processo de ensaios do espetáculo *Vocês que habitam o tempo*. Porque o elenco estaria à minha frente, se fazendo também a mesma pergunta que Eduardo se fazia: quem é que fala este texto? Pergunta que eu me esforçaria por não responder com uma afirmação, mas com outras questões.

SABER MORDER, SABER OUVIR

Depois das ações realizadas com o objetivo de preparar o início dos ensaios de *Vocês que habitam o tempo*, chegou o momento em que a reflexão passou a caminhar junto com a criação. Todo processo se desenrola num ambiente de dúvidas e experimentações. Assim, procurei neste caderno, fazer uma costura entre o relato das reuniões, dos ensaios e das conversas mantidas com a equipe e as coisas que me passavam pela cabeça entre um encontro e outro: questões, dúvidas e inseguranças. A ideia era produzir um diário, escrito ao longo do processo de criação do espetáculo, com a intenção de registrar não apenas os experimentos, mas também a atmosfera produzida pelos conceitos trabalhados teoricamente e pelas ações preparatórias descritas há pouco.

Assim, esta experiência foi marcada pela alternância entre a imersão no processo de criação do espetáculo e as emergências nas quais fazia um esforço reflexivo sobre o processo para realizar a escrita deste caderno. Por isso, buscando retratar minha reflexão entre estar dentro, absorvido pelo processo, e poder lançar um olhar externo que permitisse descrevê-lo, optei por uma escrita que “costura” esse duplo movimento, que resultou numa narrativa, para usar uma expressão musical, em “duas vozes”: o relato do processo de criação do espetáculo e a descrição das ideias que alimentavam os ensaios e a investigação em curso.

/ Os ensaios se iniciaram com trabalho de mesa. O texto de Novarina, para quem busca encontrar ali indício de uma fábula, é incompreensível numa primeira leitura, especialmente se ela for feita em silêncio. É preciso ouvi-lo algumas vezes para que brotem algumas imagens que sirvam de orientação e para encontrar a fluência das frases, os locais onde se pode respirar, as pausas que separam orações ou partes do discurso. Programei um período relativamente longo para essa fase do processo – cinco semanas – com ensaios curtos durante os quais líamos e buscávamos entender as articulações de sentidos e as construções sonoras que Novarina propõe. Como o texto tem um ritmo marcante, procurei valorizar os intervalos entre os encontros para permitir que ele ecoasse nos atores após os ensaios. Esperava, dessa forma, que o sentido fosse apreendido pela sonoridade e, para que esta surgisse, procurei não deixar que as repetições das leituras fossem se tornando mecânicas.

Lemos muitas vezes as cenas inteiras, sem interrupção,

buscando encontrar a fluência das frases e, enquanto líamos, percebíamos que o autor se refere a muitos nomes de cidades, especialmente algumas no alto da montanha, provavelmente inspiradas em seu próprio refúgio – um chalé em Haute-Savoie que não possui água corrente nem energia elétrica. Mas ele se refere também a cidades à beira-mar, a cidades campestres e utiliza nomes inventados a partir da mistura de nomes de cidades. Entendendo que o fato de reconhecer determinados lugares que surgem de frases não muito compreensíveis dá ao espectador uma sensação de pertencimento, de identificação, resolvemos que um dos objetivos do trabalho de mesa seria substituir as regiões evocadas por equivalentes em Portugal. Foi uma pesquisa bastante divertida buscar as características das cidades nomeadas para encontrar lugares análogos em Portugal. A Serra da Estrela tornou-se uma referência e os deslocamentos que alguns personagens dizem ter feito, como por exemplo, ao Algarve, ao Alentejo e à região de Trás-os-Montes entraram no texto e o nome dos lugares tornou-se importante na busca pela sensação de reconhecimento do trajeto feito pelo personagem, às vezes dando saltos do norte ao sul do país. Lisboa e algumas de suas freguesias também acabaram encontrando lugar no texto. Nossa preocupação era não distanciar a narrativa do público português. Considerei fundamental buscar uma relação afetiva entre a fala e a percepção. Essa adaptação dos nomes foi feita para o público português, assim como faria a transposição dos nomes para um contexto brasileiro se estivesse encenando essa peça no Brasil – o que efetivamente fiz por ocasião da montagem no Rio de Janeiro.

Outro objetivo do trabalho de mesa era, junto com os atores, procurar características recorrentes nas falas de cada personagem. Apesar de cada personagem ter um nome, eles serviam mais como referências para os atores do que para o público, uma vez que eles nunca eram referidos no texto. As falas da peça não trazem particularidades individuais. É uma longa narrativa dividida entre os atores. Cada um atravessa o palco para dar sua contribuição ao jogo da linguagem. Chego mesmo a pensar que não importa o número de atores em cena, mas a distribuição do texto entre eles. Assim, nossa leitura tinha como orientação não buscar uma análise tradicional do texto a partir de metáforas, de imagens externas à sequência de palavras ou de uma interpretação psicológica. Desde o início buscamos compreender o texto como uma estrutura da qual a elocução – e, conseqüentemente, o personagem (ou as particularidades dos atores) – brotaria. O estudo se baseava na ligação das frases, nas antíteses, no ritmo produzido por algumas sequências de palavras, nas sonoridades que vinham das aliterações e de rimas em determinadas partes do texto. Buscávamos encontrar a fluência exclusivamente a partir da repetição das falas dos personagens, da leitura em voz alta. Nesses encontros procurei, junto com os atores, referências – como a relação entre as falas e os nomes alegóricos dos personagens, por exemplo – que pudessem nos ajudar a descobrir o viés que nos levaria a levantar da mesa para começar a dar corpo ao texto que, sendo parte desta investigação, traria a marca de todas as perguntas que venho desenvolvendo. E, espero, traria também a compreensão da questão que impulsiona, segundo Novarina, o ator em cena: saber morder – e a voracidade que se depreende dessa ação. /

Em minha trajetória, busco, há algum tempo, realizar, na figura do ator em cena, uma estrutura visível e não a simulação de um indivíduo. Por isso o ponto de partida para a construção do trabalho do ator não são as motivações psicológicas. Porque mesmo que o ator emprestasse suas próprias características ao personagem o resultado ainda seria a invenção de uma figura idealizada, baseada numa interpretação psicológica. Eu buscava outras maneiras de abordar aquele que fala em cena, compreendendo-o como uma figura tão concreta quanto o material de que é feito o cenário. A negação da ideia do ator que, em cena, representa um indivíduo, levou-me a buscar uma neutralidade no seu trabalho. De maneiras diferentes, tanto *A filha do teatro* (2008) quanto *AntígonaCreonte* (2012) foram espetáculos pautados por essa neutralidade – o que rompeu com o caminho trilhado em espetáculos anteriores, causando surpresa em quem acompanhava o percurso do Teatro do Pequeno Gesto. O objetivo dessa anulação da representação era colocar em cena tão somente as palavras, o próprio relato. Assim, no lugar de utilizarmos o texto como mote para uma dramatização, eu queria colocar a estrutura narrativa, concretamente, em primeiro plano. Os demais elementos da cena reiteravam a concretude da linguagem, ou seja, não se preocupavam com a descrição do conteúdo da narrativa. Eram construídos a partir de ideias estruturais que caminhavam paralelamente em relação à fábula. Dessa forma, a cena expunha a matéria a partir da qual a história era revelada. Essa estrutura aparente acabava por superpor ao enredo relatado outras possibilidades de leitura do espetáculo, que aludiam a contextos que, mesmo não sendo referidos na fábula, traziam novos sentidos que eram agregados àqueles que as palavras ofereciam.

Meu trabalho trilhou esse caminho nos quatro últimos espetáculos e, agora, essa proposta se esgotou. Mas não por considerá-la um equívoco. A neutralidade da atuação foi uma experiência que ainda serve de base para o que virá, porque permanece o princípio que me levou a ela: propor ao ator que não represente um indivíduo. Essa proposta de neutralidade realizava a ideia de uma cena cujo movimento era uma estrutura concreta, sem simulações ou referências a modelos externos ao palco. Entretanto, colocava os atores numa posição ambígua: nem personagem, nem estrutura abstrata – porque, em cena, sua imagem era sempre a presença de alguém. Eram atores, simplesmente, mas o que a plateia via era, em última instância, um personagem. Um personagem que não se envolve com a trama que descreve. Havia em cena um elenco que só se diferenciava de não-atores porque sua elocução e sua postura corporal exibiam domínio técnico. Então, o espetáculo aproveitava muito pouco do potencial de elaboração dos atores. A proposta de neutralidade se esgotou porque percebi que vinha fazendo uma inversão: se, por um lado, dessa forma, conseguia dar à estrutura narrativa o lugar de protagonista do espetáculo, por outro lado, vinha trabalhando o ator como um instrumento da linguagem. Mero veículo. Se considerarmos que o ator é o único elemento vivo durante o acontecimento cênico, é, no mínimo, um desperdício do vigor presencial do teatro.

Eu buscava um ator que não representasse. Mas que, também, não substituísse a representação pela revelação de uma qualquer “essência da humanidade” escondida sob suas máscaras sociais ou nas tradições culturais, para evocar o projeto de Grotowski e de seus discípulos. Também não pretendia procurar esse ator a

partir do distanciamento proposto pelo projeto de Brecht e de seus inúmeros seguidores, que atribuíam ao ator a tarefa pedagógica de proporcionar à plateia uma consciência crítica. Nessa busca, eu partia da premissa óbvia de que o ator que não representa, apresenta-se como ele próprio. Mas aprofundando esse ponto de partida, mergulhava numa questão: a quem chamamos “ele próprio”? A partir de que perspectiva construímos a noção de “ele próprio”? Interior, psicológica? Mas essa perspectiva, sabemos, é sempre o resultado de uma interpretação e, portanto, pertence a uma dimensão ficcional. E eu buscava uma presença concreta, real. Seria, então, uma perspectiva exterior e relacional? Mas sob que aspecto? Essa perspectiva exterior não nos levaria a um formalismo vazio? Como entender cenicamente esse ator que não representa um personagem, mas que, ao mesmo tempo, deve estar comprometido com as palavras que profere? Eu Responderia teoricamente da seguinte forma: o ator deve permitir ser atravessado pelo texto para lançá-lo no espaço com todo o seu corpo. Mas o que significa isso?

Eis o ponto de interesse nessa encenação: investigar, na prática, a motivação do ator em cena para que, escapando à neutralidade, ele não atribua à sua fala uma função comunicativa. Ana Kfoury, atriz que me levou a mergulhar pela primeira vez na obra de Novarina ao me convidar para encenar *O animal do tempo*, afirma que

O grande desafio do ator, do ator fazendo Novarina, é adentrar em um universo no qual a palavra é liberta do peso do sentido já dado, do significado estabelecido *a priori*. E ele próprio, o ator, tem que se libertar disso,

da necessidade que muitas vezes se tem de explicitar as palavras, de querer comunicar, de querer ser compreendido. O ator tem que se libertar dessas amarras para poder adentrar a escuridão virgem e chamativa das palavras, dos significantes, das sonoridades, das possibilidades de sentidos. O teatro de Novarina é calcado na palavra, mas na palavra enquanto matéria soprada.¹

Apfundando esse problema, Novarina diz que

O texto torna-se um alimento para o ator, um corpo. Buscar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde ele quer mexer; vê-lo pouco a pouco se reanimar quando se sopra dentro dele, refazer o ato de fazer o texto, reescrevê-lo com o seu corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos, diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. De novo! É esta a verdadeira leitura, a do corpo, do ator. Ninguém sabe mais do que ele sobre o texto e ele não tem que receber ordens de ninguém, porque não se dá ordens a um corpo. [...] Cuidado com a letra morta do texto sobre o papel: não suportar isso! Nada de tomar tudo isto por moeda corrente e sentido a ser transmitido! Mas ver como nasceu, de onde saía, como morria, como era levado.²

1 LOPES, Angela Leite (org.). *Novarina em cena*. Colaboração de Ana Kfourri e Bruno Netto dos Reys. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 46-47.

2 NOVARINA, Valère. *Carta aos Atores e Para Louis de Funès*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 18.

Quando faz referência ao corpo do ator e à sua relação com o texto, Novarina não quer falar de um corpo tecnicamente preparado, capaz de interpretar um texto e representá-lo, mas de um corpo receptivo, que ouve aquela palavra que estava morta sobre o papel e, antes mesmo de receber qualquer encaminhamento por parte do encenador, reverbera o texto, transforma-o em som, lança-o no mundo. Porque não se trata de considerar o texto como um discurso a ser interpretado, mas como uma narrativa que ganha corpo, uma palavra à espera da voz. Sem uma relação hierárquica, texto e corpo se completam. Um oferece o que falta ao outro. Entretanto, há uma exigência ética nessa relação: ela só é possível pela escuta recíproca.

Buscando definir o ponto de partida para os ensaios do espetáculo, retorno agora à questão: qual o papel do ator, afinal?

Segundo a ideia de que o ator não deve buscar a reprodução de um indivíduo, ele é aquele que profere a palavra tendo o cuidado de não interpretá-la ou de não ter a pretensão de comunicar seu sentido. Entretanto, independentemente de sua vontade, o ator vê o mundo a partir de um ponto de vista determinado, seu olhar é direcionado por essa perspectiva. Seu ponto de fuga orienta, traça sua trajetória, determina suas escolhas na emissão das palavras: ênfase, textura, volume, ritmo. O que torna visível o ponto de vista do ator é sua composição – seu corpo, sua dança, sua voz. No anseio de não interpretar, são seus recursos físicos que irão dialogar com as palavras e é esse diálogo que será lançado para a plateia.

Ainda estamos no início. Voltaremos a esse ponto.

/ Em minha primeira conversa com a parte brasileira da equipe, estive, via Skype, com Paula Leal e Amora Pêra, diretoras musicais do espetáculo. Enviei o texto de abertura da peça para o trabalharmos como uma música que seria o *leitmotiv* do espetáculo:

O exterior está no exterior do exterior. O interior não está no exterior de nada. O interior está no exterior do interior. O exterior não está no exterior dele. O interior não está no interior do exterior. O interior não está no exterior do exterior. O interior não está no interior de nada. O interior está no interior dele. O exterior não está no interior de nada. O interior não está no exterior dele. O interior está no interior do interior. Nada está no interior de ti. O interior não está no interior do exterior. O interior está no interior de si. Você não está no exterior de ti. Você não está no interior de nada. O exterior não está no interior de si. Nada está no exterior do interior. O exterior não está no interior do interior. Você está no exterior de ti. O exterior não está no interior de nada. Você está no exterior do interior. O interior não está no interior de si. Nada está no exterior dele. O exterior não está no exterior de si. O exterior está no interior de ti. Nada está no interior do interior. Nada está no interior do exterior. O interior está no interior de si. O exterior está no interior do interior. O exterior não está no interior do exterior. O interior não está no exterior de si. Nada está no exterior de si. O interior está no interior do exterior. Tudo está no exterior de ti. O exterior está no exterior de si. Você está no interior de ti. Você não está no

interior do exterior. Ele está no interior dele. O exterior não está no exterior de nada. Nada está no interior dele.³

Gostaria de trabalhar musicalmente muitas partes do texto. O ideal seria ter as diretoras musicais ao meu lado para construirmos as inserções da música, junto com os atores, experimentando e absorvendo o que nos parecesse interessante. Como isso não era possível e como eu tinha um tempo limitado para finalizar o trabalho, precisei restringir a interação musical com o texto visando respeitar o cronograma estabelecido. A proposta era ter uma estrutura-tema musical que poderia ser repetida de modos diferentes – andamentos, tons, ritmos diferentes – ao longo de todo o espetáculo, especialmente nas mudanças de quadros. Como não tínhamos músicos em cena, pensava que talvez pudéssemos trabalhar uma música gravada para alguns momentos em que massas sonoras mais intensivas fossem necessárias. Mas a base da música seria vocal. Entretanto, nada impedia que atores com alguma habilidade musical pudessem executar partes musicais simples com violão ou percussão. Naquele momento, levantávamos possibilidades. As definições seriam determinadas pelo processo de trabalho.

Em novo encontro via Skype, a pedido de Paula e Amora, o elenco cantou *Língua*, de Caetano Veloso, para que elas pudessem conhecer as vozes dos atores e o tamanho do problema que aceitaram enfrentar. Essa música foi escolhida pelo seu estilo

3 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 147.

“falado” com ênfase no ritmo – característica que pretendíamos imprimir à composição musical do espetáculo.

A 21 de dezembro de 2016, finalizamos o período de trabalho de mesa e entramos no recesso de Natal. Conseguimos com alguns atores um mote corporal – uma imagem a ser desenvolvida ou um gesto característico do personagem – para retomarmos em janeiro o trabalho, já de pé, em um espaço mais adequado do que a sala da minha casa. Nesse momento do processo, uma interrupção, mesmo natalina, nunca é bem-vinda, mas só me restava aguardar e torcer para que tivesse, no reinício dos ensaios, algum material musical para começar a trabalhar as cenas a partir dele. Estava bastante ansioso para receber as primeiras propostas musicais. /

Muito já se falou do poder encantatório da música, que pode prescindir da compreensão intelectual para tocar intimamente as pessoas. A poesia, especialmente a partir do Simbolismo, abdicou do uso das palavras para descrever paisagens e sentimentos em benefício da sugestão que o ritmo e a música das palavras poderiam criar. Numa referência já citada neste texto, relembro a exclamação de Verlaine “*De la Musique avant toute chose!*”⁴ A concisão, característica fundamental da poesia, não permite longas explicações sobre as motivações que impulsionam a escrita. Na verdade, a poesia busca sempre revelar a relação do poeta com o objeto da escrita. Não descrever, mas apresentar. Por isso as palavras, para além do seu sentido, são escolhidas pela sua forma sonora, e os versos, por seu ritmo.

4 VERLAINE, Paul. *Paris Moderne – Revue Littéraire et Artistique*, op. cit., p. 144.

Esse gênero literário tem um compromisso direto com a musicalidade das palavras. Mas isso não faz com que música e musicalidade se tornem necessariamente palavras de um mesmo espectro. Em meio a tantos *Joões* referidos por Novarina em sua obra,⁵ Caetano Veloso, exalta justamente o poeta João Cabral de Melo Neto e o músico João Gilberto na canção *Outro retrato*:

Minha música vem da
 Música da poesia de um poeta João que
 Não gosta de música
 Minha poesia vem
 Da poesia da música de um João músico que
 Não gosta de poesia

João Cabral não gosta de música e o resultado de sua poesia é a construção de uma aridez comovente, com palavras empilhadas como pedras que afetam seu leitor com um ritmo preciso. João Gilberto não gosta de poesia, mas sua música entoa as palavras de modo a torná-las, não apenas um sinal da língua portuguesa, mas um idioma “bossanovense” no qual o português desliza como sobre pequenas ondas que fazem com que as palavras cheguem aos ouvidos num ritmo suave e “malemolente”. E faço essa alusão para dizer que música não é necessariamente harmonia, mas sonoridade, ritmo. É algo que, na fala, brota das

5 Novarina usa o nome João sempre como prenome de figuras sem importância. João Mancada, João Sem Nome, João de Prontidão, João Usuário, João Veto, João Enxofre, João Toupeirinha, João do Germe, João em Duplos, João Glutão, João Seguinte, João Vergonha, João em Poucas Coisas, João Ninguém, João que é também, João do Tempo entre outros tantos Joões.

palavras. Está nas línguas, mas é preciso escavá-las.

Relembrando o que disse aqui, nas tragédias gregas os poetas compunham os versos explorando as ambiguidades das palavras. Entretanto essas ambiguidades não se limitavam apenas ao sentido. A sonoridade produzida pelas frases, o ritmo e o uso de palavras homófonas eram também recursos para produzir o efeito trágico. A composição do verso grego a partir da organização de sílabas longas e breves produzia, no poema, uma sonoridade e um ritmo característicos. Essa musicalidade importava para o poeta, porque através da fala (ou do canto) ele promovia o efeito trágico ampliando as possibilidades de sentidos que a palavra poderia produzir.

Era dessa maneira que gostaria de realizar a ideia de música no espetáculo: produzindo sentidos também a partir do ritmo. Concebendo a fala como canto e, a partir daí, construir uma elocução própria da cena. Chamando a atenção, pela estranheza da fala, para o próprio movimento de falar, independente do sentido a ser transmitido. Minha proposta era considerar as palavras como elementos concretos que poderiam sugerir múltiplos sentidos. E essa abordagem é a mesma usada, por exemplo, na pintura abstrata na qual o caráter formal e o material usado como suporte são a base da construção de um “discurso” sobre a tela. Por isso, para a elaboração tanto do cenário como do figurino, partimos do jogo de cores da obra de Wassily Kandinsky, a instabilidade e leveza dos móveis de Alexander Calder e a estranheza, a objetividade e a geometria coreografada que resulta da proposta feita por Oskar Schlemmer no seu *Ballet Triádico*. Mas os figurinos

que reinventavam o corpo dos bailarinos de Schlemmer eram para nós uma referência, não um modelo. Eis um interessante ponto de partida para iniciar um novo Skype.

/ Ainda durante o recesso, tive minha primeira conversa, simultaneamente, com a cenógrafa Doris Rollemberg e com a figurinista Nívea Faso. Nossa primeira referência, em conversa informal de um ano antes, girava em torno de uma visualidade proposta por Kandinsky. Pela vivacidade, pela geometrização do espaço da tela, pela profusão de cores. E porque concordamos com ele quando afirma que as emoções são provocadas por estímulos pictóricos. No teatro, essa ideia é potencializada, pois os estímulos são visuais e sonoros. Sem falar na presença física dos atores.

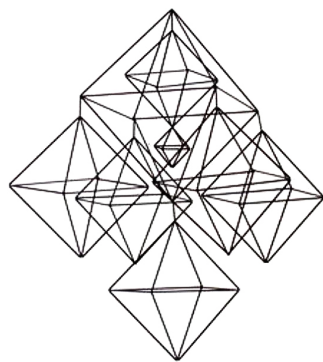
Claro que um dos pontos fundamentais em torno do qual nossa conversa girou foi a inexistência de recursos financeiros. A produção nunca é lembrada, mas é uma das partes do processo de criação que mais determinam o resultado. Isso não significa que a quantidade de recursos determine a qualidade do resultado. Mas os recursos financeiros delimitam o caminho da criação porque influenciam na complexidade da construção e na escolha de materiais. Dessa conversa surgiram interessantes alternativas para a realização do cenário e dos figurinos, que talvez não fossem sequer levadas em conta se tivéssemos fartura de recursos.

Vamos pensar o espaço a partir das características do Teatro da Politécnica, ocupado pelos Artistas Unidos. O público assiste ao espetáculo sentado numa arquibancada. A parte inferior da plateia tem a rotunda como horizonte, a perspectiva que se oferece

é a mesma de um palco à italiana convencional. Entretanto, para os espectadores da parte superior da plateia, o chão também é, de certa forma, fundo da cena. Assim, pensamos em trabalhar dois pontos de fuga: no chão e no fundo do palco. Resolvemos usar duas perspectivas simultaneamente. Gosto de provocar uma certa desorientação do olhar no sentido de oferecer mais de um foco de atenção.

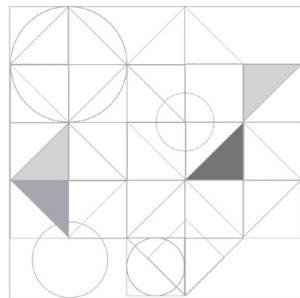
Doris trouxe outra referência para o trabalho: os móveis de Calder. Essas obras me interessaram imediatamente, em primeiro lugar pelo espírito lúdico, que encontramos também em Kandinsky, mas acrescido, em Calder, de um jogo no qual o equilíbrio é precário. São objetos flutuantes, leves, que remetem, quando estão em movimento, ao desequilíbrio, à instabilidade. Caminhávamos para um cenário totalmente abstrato.

Como mote inicial, Doris apresentou uma proposta de objeto flutuante e iluminado. Mas nada do que imaginei a partir da referência do Calder estava ali. Era pesado e, apesar dos espaços entre os vários módulos, o conjunto se mostrava como um bloco. Entretanto, justamente devido à inadequação, essa primeira proposta nos levou a perceber o que os móveis sugeriam: leveza, suspensão em contraste com o piso, com a firmeza e a estabilidade do chão.



O elemento aéreo começava a ser necessário justamente por instaurar uma contradição visual, uma força antagônica em relação ao chão. Chamo a isso, diálogo interno.

A cenógrafa apresentou também alguns estudos para o piso que me pareceram excessivamente fechados em si. Era um tapete sobre o qual os atores desenvolveriam suas performances. Mas o desenho me pareceu rígido e Doris abriu as linhas que contornavam o padrão de círculos e quadrados deixando-os quase “flutuando”. Sugeri que esquecêssemos o formato quadrado, que ainda era possível intuir vendo o padrão sem as linhas de contorno, e giramos o desenho, transformando em diagonal aquele



padrão rígido que sugeria um quadrado equilibrado. Essa nova configuração não apenas desfazia o contorno quadrado imaginário, como criava uma dinâmica visual do palco muito mais ativa. Isso nos levou a pensar que o elemento flutuante poderia ser um complemento desse padrão do piso.

Estávamos aprofundando o diálogo entre os elementos.

Sobre o figurino não avançamos muito além do que já tínhamos conversado: como não iríamos representar personagens a

partir de um modelo exterior, pretendíamos desenhar roupas que acompanhassem a plasticidade do cenário e dialogassem exclusivamente com a estrutura da cena. Nesse sentido, os figurinos do Ballet Triádico eram uma referência na medida em que foram concebidos para instaurar, na cena, uma espécie de geometria em movimento. Como primeiro mote para a elaboração de esboços, aproveitando um modelo de capa de chuva que uma das atrizes usava em um dos ensaios, propus a utilização de grandes quadrados de tecido com dobras e pregas que resultassem em composições diferentes a partir de um mesmo material. Como Doris pretendia trabalhar com duas cores primárias (azul e amarelo), pensamos em utilizar a terceira cor, o vermelho, como base dos figurinos. Entretanto, a discussão sobre o uso de cores estava ainda muito no princípio. Era preciso aguardar que o cenário avançasse para que elas fossem definidas. Caminhamos, naquele momento, buscando a forma.

Resumindo essa primeira conversa com a figurinista e a cenógrafa, chegamos ao seguinte: produziríamos um grafismo no chão e trabalharíamos com objetos suspensos que suscitariam a instabilidade. Portanto, iríamos construir o espaço a partir de dois planos: o chão e o alto, o piso que oferece segurança e a suspensão do objeto aéreo sugerindo instabilidade.

Após essa reunião, em pleno recesso de Natal, a cabeça fervilhava de imagens ligadas à nossa conversa. A ideia de instabilidade tornou-se ainda mais importante, pois me levou a pensar nela como um movimento do espetáculo que poderia, ainda, ser desdobrado em outros elementos. /

Essa aposta no trabalho abstrato tinha aspectos aparentemente contraditórios. Se, por um lado, a precisão geométrica do desenho suscitava uma forte tendência racional, por outro lado, a relação entre as diversas figuras e entre as cores que compunham o desenho geral era intuitiva. O importante era perceber que a escolha do caminho abstrato para construir a narrativa do espetáculo determinava um conceito geral para ele: não havia nenhum interesse em buscar modelos fora da estrutura que estava sendo criada. Os elementos da cena não buscavam representar algo que não estivesse concretamente ali, no palco. O processo de trabalho procurava estabelecer uma relação entre eles.

Resgatando uma ideia importante tomada como ponto de partida para o processo de encenação de *Vocês que habitam o tempo*, reitero que a linguagem em teatro é a teia construída a partir dos elementos sonoros e visuais. Isso significa que a linguagem não é um instrumento que temos à nossa disposição para criarmos um relato. Linguagem é a própria estrutura edificada em cena. Porque a cena não relata algo, mostra a si mesma. O fato de não haver um modelo externo, uma lógica anterior que oriente e organize os elementos, faz da narrativa da cena seu próprio modelo. Há uma lógica na relação entre os elementos que será construída de dentro da cena, a partir do jogo que os diversos elementos irão promover.

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e graças a cujo poder de

atração, a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se. [...] Eis uma das estranhezas, digamos uma das pretensões da narrativa. Ela não “relata” senão a si própria, e este relato, ao mesmo tempo que se efetua, produz o que conta.⁶

O processo de criação tem, na cena, sua própria matriz, ou seja, a cena não parte da imitação para se constituir. Nessa perspectiva, o ponto de partida do trabalho de encenação se assemelha a um papel em branco, um vazio que nos convida a entrar para começar algo de um ponto zero. E, se todo processo de criação se assemelha a um mergulho no escuro, esse caminho que se constrói sem a certeza do lugar aonde ele irá chegar é duplamente angustiante.

Iniciando essa imersão agora, não pude deixar de lembrar das imagens que Maurice Blanchot constrói para falar exatamente do processo de criação artística, no qual o tempo todo a certeza intuitiva convive com a incerteza da razão. Caminha-se, às vezes tateando, com receio do que pode aparecer. É o que Blanchot chama de “primeira noite”: quando tudo desaparece e só existe a ausência, o silêncio. Mas às vezes é necessário saltar, mesmo sem saber se haverá solo seguro no fim do salto. E ao se lançar, ao deixar a segurança do chão, mergulha-se na “outra noite” que, ainda segundo Blanchot, situa-se no momento em que nos vemos frente a frente com o vazio. Nas palavras dele, é o momento em que “tudo desapareceu”, aparece. Quando

6 BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, op. cit., p. 14-15.

os sonhos substituem o sono. [...] O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver.⁷

A intuição, num primeiro momento, é uma aposta. É preciso paciência para deixar que o tempo amadureça e transforme essa aposta em uma articulação, em uma engrenagem que faz parte de uma estrutura maior que vai se constituindo lentamente ao longo do processo sem que tenhamos, de antemão, uma ideia global daquilo que se está construindo. É como se a narrativa soubesse para onde ir e nós, que a deveríamos estar construindo, estivéssemos, na verdade, acompanhando (ou sendo arrastados pelo) seu movimento de construir-se. Repetindo, a encenação é a construção de uma linguagem própria da cena e é essa linguagem que se está construindo neste momento: tentando revelar o que está invisível. Porque desde a decisão de encenar *Vocês que habitam o tempo*, havia a certeza de que algo está submerso e precisa emergir. E o processo de encenação é a construção da narrativa que irá proporcionar essa revelação.

Todo processo de criação guarda, no seu percurso, tanto a angústia de não se saber claramente seu fim, quanto o prazer do envolvimento e da imersão em cada momento dos ensaios ou das discussões. Não é por acaso que há uma tendência contemporânea que dá especial importância a esse movimento

7 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 163.

de criação. É, efetivamente, um momento de enorme prazer enquanto não chegamos ao seu fim. Especialmente no teatro, onde a equipe torna-se um bando em busca de um mesmo objetivo. A importância que se dá ao processo em certos núcleos de trabalho quase suplanta o resultado. Percebo entre meus alunos quase que um medo de considerar o espetáculo apresentado na estreia como um trabalho acabado. E são muitas as justificativas, entre elas, o dado presencial que caracteriza a obra teatral. Não é raro ouvir que toda obra teatral está permanentemente em processo porque seu caráter performático o exige. Entendo que a característica performática ou presencial inerente ao acontecimento teatral nos leve a pensar que cada apresentação pode abrir novas perspectivas, mas cada processo tem um propósito, uma motivação à qual urge responder. E o resultado de um processo é sempre uma busca pelo esgotamento daquela motivação inicial. Portanto, se um trabalho abre novas perspectivas – e uma trajetória artística, qualquer que seja o princípio conceitual do artista, se constrói a partir dessas aberturas – ao fim de uma obra, caminha-se em direção a essa nova perspectiva aberta buscando a resposta para uma nova pergunta. É preciso pontuar a trajetória e, nesse caso, mergulhamos, de novo, naquela motivação que nunca será a mesma, mas irá nos empurrar mais uma vez para a “outra noite” de Blanchot.

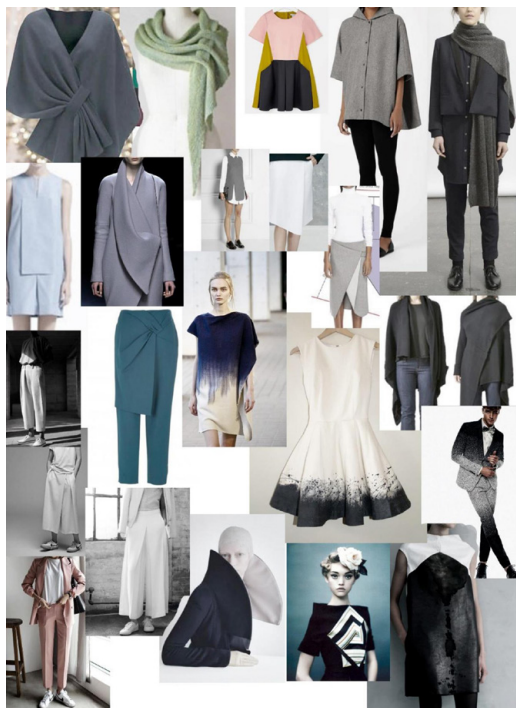
Ainda seguindo esta divagação sobre o processo de criação, lembro que, em minha pré-história profissional, integrei um grupo de treinamento que experimentava processos de atuação a partir do estudo das propostas de Grotowski para o Teatro Pobre. Durante três anos estivemos mergulhados nesse universo. Entretanto, o grupo dava imensa importância ao treinamento do

ator e demonstrava pouco interesse na construção de espetáculos. Na contramão desse coletivo, visto que sempre tive muito prazer em pontuar uma narrativa, em fechar um livro para começar outro, acabei por me desligar do grupo. Gosto do risco de não me reconhecer no resultado final de um espetáculo. Porque o risco no final do processo não é o sucesso ou o fracasso frente ao público, mas o de não se reconhecer no espetáculo que resulta dessa imersão que o processo de criação exige. Nesse sentido, sou antiquado. Considero o processo de criação como um caminho, uma estratégia que tem como objetivo chegar ao acontecimento junto com a plateia. O que não quer dizer que abandone a experiência do mergulho na noite de que fala Blanchot. Ao contrário. Mas, para mim, faz parte do jogo da criação emergir desse mergulho para poder ver o resultado dele. E, depois de conhecer o resultado, refletir antes do próximo mergulho.

/Chegou o momento de fazer o segundo Skype com a cenógrafa e a figurinista. Visto que os personagens não seriam trabalhados a partir de uma construção psicológica, minha opção foi por um desenho de roupa neutro, mas com um apelo plástico que buscasse dialogar com o cenário e contribuísse para a composição visual da cena.

É compreensível que os figurinos dos espetáculos contemporâneos, que buscam fugir da ideia de construção de personagens baseada na cópia do cotidiano, apoiem-se em tendências da moda. Afinal, a maior parte dessas encenações procura situar o tempo do espetáculo no tempo da apresentação, no presente. Portanto, o figurinista termina por mesclar elementos funcionais para a cena

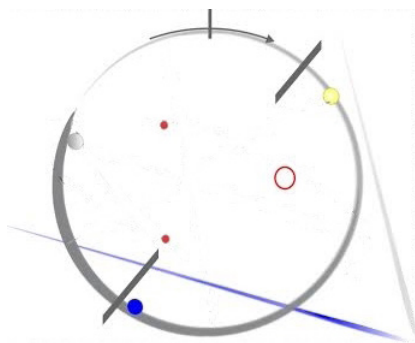
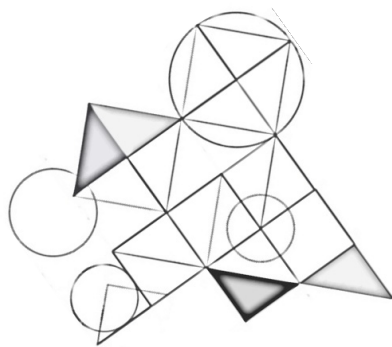
com o bom gosto no vestir e não em características que acrescentem informações àquelas que os atores apresentam em cena.



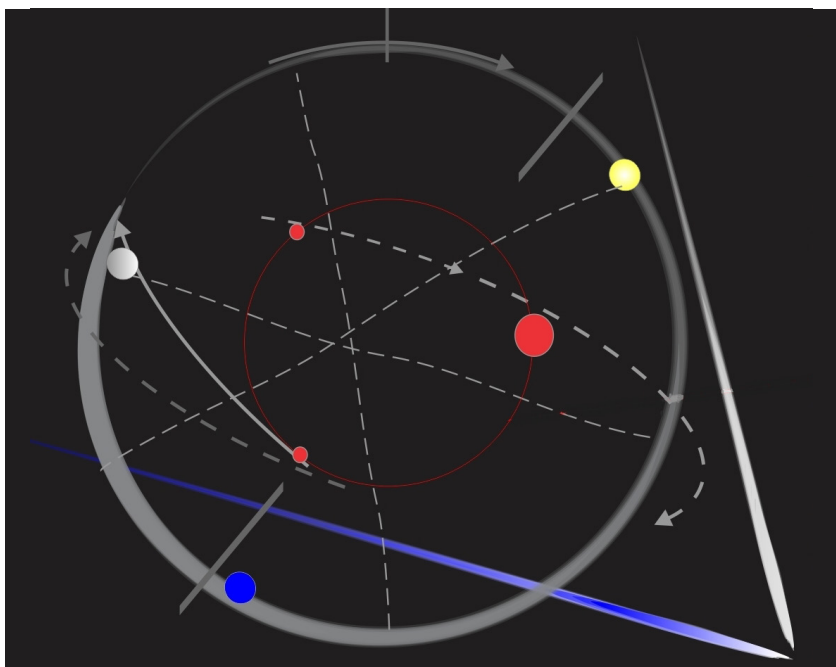
A partir da capa de uma das atrizes, eu tinha dado a Nívea a sugestão de que ela buscasse unidade entre os diversos figurinos, diferenciando um ator do outro a partir de dobras ou recortes nos desenhos. Nívea me enviou uma série de referências que reuniu depois de nossa primeira conversa e, a partir delas, selecionei algumas imagens que serviriam de base para o projeto de figurino. Preferi os modelos mais largos por

facilitarem os movimentos dos atores e gostei, especialmente, da superposição de tecidos de diferentes texturas, desde que ela fugisse ao aspecto *clean* ou *fashion* e tomasse os *clochards* beckettianos como modelos. Pareceram-me roupas básicas, que não indiciavam nenhuma particularidade, mas que, ao mesmo tempo, permitiam que as cores primárias pudessem também ser trabalhadas em detalhes, assim como ocorreria com o cenário.

Doris, que participou da mesma reunião *online*, trouxe um desenvolvimento do cenário que já se aproximava muito da forma final. Como é de hábito no processo de trabalho com ela, suas primeiras ideias vêm sempre mais carregadas, com muitas reiteraões, quase como se fosse preciso afirmá-las para provocar a discussão e, ao longo do tempo, os primeiros esboços vão sendo depurados e se tornam cada vez mais simples, mais leves sem perder o fundamento inicial. Doris trabalha limpando seu “discurso” deixando, no desenho, apenas o mínimo necessário para que o mote inicial esteja impresso no projeto.



O “padrão” formado por figuras geométricas se restringiu ao círculo, duas retas e alguns pontos coloridos dentro do círculo maior. Como considerei o desenho muito *clean*, pedi que ela “sujasse” um pouco a composição, deixando-a menos ostensivamente geométrica. Sugeri que, em vez de produzir traços feitos com régua e compasso, eles fossem trabalhados como se resultassem de um jato de spray numa grafiteagem urbana. Mas ela recusou minha proposta e trouxe uma solução muito mais interessante, mantendo o jogo da composição de formas geométricas: Doris aplicou alguns tracejados, como se se tratasse de indicações de leitura de um projeto, como se fosse um projeto em elaboração, um projeto inacabado. A princípio, nenhum volume. Apenas uma aplicação do esboço de um projeto no chão pintado de preto.



A ideia de o cenário parecer um projeto a ser executado me agradou muito. Remeteu-me à *Caixa verde*, uma seleção de várias reproduções de obras de Duchamp feita por ele mesmo. Nessa obra Duchamp incluiu a descrição do funcionamento do *Grande vidro* que, numa clara ironia, conferia àquela composição absolutamente aleatória, o estatuto de máquina que produzia um sentido preciso.⁸ Da mesma forma, as indicações do tracejado do projeto de Doris sugeriam um movimento do grande círculo, a partir da marcação do eixo principal.

Pensando no clichê que descreve o espetáculo teatral como uma obra, uma construção, que está sempre em movimento, ao ver o desenho do piso, imaginei o tracejado e as setas como se fossem indicações de movimento, um esboço de marcação feito para ser seguido pelos atores. Ao “atribuir” essa “função” ao desenho, considerei a imagem para o piso praticamente finalizada. Faltava, ainda, criar um diálogo com o móvel que seria elaborado como a parte aérea da instalação. Doris trouxe uma proposta de móvel com três esferas em diferentes cores (sempre as primárias)

8 A noiva envia a seus solteiros um fluido magnético ou elétrico, por meio do Letreiro de Cima. Despertados pela descarga, os moldes se inflam e emitem, por sua vez, um gás que, após várias peripécias, passa pelos sete cones do Tamis, enquanto o Carrinho ambulante recita as suas monótonas litânias. O fluido, filtrado pelos cones e convertido em um líquido, chega até as Tesouras que, ao fecharem-se e abrirem-se, dispersam-no: uma parte cai na “região de salpicos” e a outra, explosiva, dispara para cima e perfura o vidro (zona dos tiros de canhão). Nesse instante a Noiva se desprende (imaginariamente) de suas vestimentas. Fim do ato. A origem de todo esse movimento erótico-mecânico é um dos órgãos da Virgem: o Motor-Desejo.

(PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 35)

que, visto em planta baixa, complementava o desenho do chão. Entretanto, considerei que ainda teríamos que amadurecer esse elemento inserindo-o no campo visual do público. Pedi que ela pensasse em algum elemento que pudesse ser manipulado pelos atores e que servisse para se sentarem. Ela propôs o uso de grandes bolas coloridas, do tipo das usadas em aulas de Pilates. A proposta me agradou bastante, primeiro por, mais uma vez, evocar a ideia de instabilidade a partir de um elemento concreto e, segundo, por propiciar um jogo entre os círculos pintados no chão e as bolas tridimensionais. Inclusive, as bolas possibilitariam uma ação concreta ao serem manipuladas pelos atores. Entretanto, essa proposta dependia de experimentações nos ensaios. A definição desse elemento ficou adiada. /

Retomo aqui a reflexão sobre o ator que iniciou este capítulo: o dilema sobre como trabalhar com um ator que, em cena, não representa alguém. Eu havia recusado a abordagem psicológica porque ela interpreta um sujeito construído a partir de algum modelo, seja ele existente no mundo, seja ele idealizado pelo ator. Como já vimos, desde o fim do século XIX essa abordagem se tornou limitadora das possibilidades que a cena oferece. Eu havia abortado o caminho da neutralidade por não ver sentido em deixar de lado o vigor que os atores podem trazer à cena. Restava o viés da construção plástica que, apesar de apontar para o risco da rigidez da forma exterior, era um caminho possível. Mas era preciso, ainda, compreender como fazer o preenchimento das formas. Nesse momento, a lembrança das experiências da Bauhaus me apresentou um caminho. O *Ballet Triádico*, com as figuras criadas por Oskar Schlemmer, foi um dos primeiros

espetáculos abstratos da história das artes cênicas. Os figurinos, com formas geometrizadas, restringiam os movimentos dos bailarinos, criando corpos com dimensões e limites variados, desumanizando os corpos dos bailarinos, levando-os a compor um balé mecanizado. A intenção de Schlemmer era pesquisar a relação entre o corpo do homem e o espaço, fazendo da cena um lugar que não se limitava à reprodução do homem, mas que aludia à potência da vida a partir do movimento no espaço. Sua matriz estava nas figuras da tragédia antiga, nos atores e em suas máscaras, seus coturnos que monumentalizavam a presença do homem em cena. A ideia era ampliar espacialmente, fisicamente a ação do ator que, ao abandonar aquele mundo que se volta para dentro, construído a partir de uma interpretação psicológica do personagem, buscava encontrar uma figura que se lançaria no espaço e representaria nada além de si próprio. E, se há interior nessa figura que se move em cena, são os batimentos cardíacos, a respiração, os músculos e os ossos.

A operação de Schlemmer é portanto desde o princípio algo da ordem da relação do espaço com o corpo humano. O que ele extrai da tradição são justamente essas relações espaciais, expressas aqui na construção das figuras cênicas. Mas ele se preocupa também em explorar um espaço interior do homem, distinto, entretanto, do território psíquico e psicológico tão caro aos naturalistas. [...] Schlemmer parte da correspondência entre as leis da cena e o que ele chama de matemática própria do corpo humano. Para isso, ele dá extrema atenção ao corpo em movimento e à absoluta precisão desses movimentos, pois

são eles que vão permitir a adaptação do corpo no espaço. Um não tem que impor suas leis ao outro (corpo, espaço), mas encontrar o ponto de articulação.⁹

Novarina também fala de Schlemmer e de outros artistas ligados à Bauhaus, incluindo-os numa lista daqueles que, de alguma forma, dialogam com o seu trabalho: Eisenstein, Kandinsky, Klee, os cubistas, ou seja, criadores que experimentaram a decomposição – ou a recomposição – dos limites da percepção. E Novarina acrescenta o escritor “Raymond Roussel: um famoso desmontador da mecânica mental”.

Ainda buscando compreender um caminho para o trabalho do ator, buscando fugir do simples formalismo, revisito Kandinsky e seu esforço para esclarecer que a forma não pode ser vazia. Ela depende de um impulso que a produza. E, na tentativa de explicar esse impulso, ele afirma que “em princípio, não existe o problema da forma.”¹⁰ Com isso, percebi que eu não encontraria a resposta que eu procurava, porque a questão não se colocava. A forma não é um problema. É decorrência de um jogo.

Ao longo do processo de encenação de *L'opérette imaginaire*, na Hungria, Novarina, fala das dificuldades de apresentar aos atores profissionais sua proposta que, para além da escrita, procura fazer da cena uma dimensão da ordem do acontecimento, fazer

9 LOPES, Angela Leite. *Traduzindo Novarina Cena, pintura e pensamento*, op. cit., p. 23-24.

10 KANDINSKY, Wassily. *Gramática da criação*, op. cit., p. 23.

da cena um lugar vivo onde a fala adquire o aspecto de um combate no qual “os atores estão armados de linguagem.”¹¹

Os primeiros ensaios foram difíceis. Eu dizia: “é preciso que ouçamos a linguagem como um fluido no espaço, que isto seja aberto.” Eles me respondiam que essa era a maneira do velho teatro do século XIX, da declamação, onde a gente se coloca no proscênio para falar ao público. Essa concepção antimoderna era para eles uma verdadeira regressão! [...]

Digamos que o problema é efetivamente um certo stanislaviskianismo: eu não falo do próprio Stanislavski, que é um grande mestre do teatro cujo pensamento não é petrificado, falo de uma certa compreensão dos seus ensinamentos, enrijecidos no sentido de uma leitura somente psicológica do personagem. [...]

Algumas pessoas têm a tendência de ver o espetáculo a partir do *personagem* – e é, sem dúvida, uma visão redutora... No início, eles estavam permanentemente em busca do personagem, como se houvesse uma verdade para ser revelada, como se pudéssemos encontrar a lógica do papel a partir do dentro: “O que estou sentindo? Em que estado estou? Em que estado está o meu personagem?” Eles buscavam refúgio no psicologismo ao qual estão habituados. [...]

11 NOVARINA, Valère; DUBOUCLEZ, Olivier. *Paysage parlé*, op. cit., p. 14. (Tradução minha.)

Eu expliquei detalhadamente que não se tratava da construção do personagem, mas da construção da peça, ou melhor, da construção da peça à revelia deles. O ator não deve entender a peça. Ele não deve ser o senhor do que acontece. Ele não tem que construir um personagem para si mesmo, mas construir um objeto mental que se edifica e respira dentro da cabeça do espectador. Dentro da cabeça do ator, é preciso que não aconteça nada. O ator não tem opinião sobre nada. Todas as teorias do teatro tendem para isso, para o vazio, a máscara, a insensibilidade, a retração – e sobretudo, nada de exibição. A emoção surge também da visão de seus corpos transfigurados e indefesos. É então que isso se torna comovente, que isso ocupa um lugar na natureza ou na *contra-natureza*.¹²

Pensar que abrir mão da interpretação psicológica é um retrocesso é o mesmo que entronizar essa abordagem como uma conquista, como um princípio indiscutível da construção da narrativa do ator. Ora, estou repetindo incansavelmente que busco uma compreensão da linguagem na qual ela não esteja a serviço da comunicação. Buscar uma explicação do personagem a partir de uma interpretação psicológica não passa de uma maneira de utilizar a linguagem para que possamos dominar o sentido do personagem. Entretanto, ler Stanislavski apenas a partir desse prisma, ignorando sua pesquisa sobre as ações físicas e seus desdobramentos na investigação de

12 NOVARINA, Valère; DUBOUCLEZ, Olivier. *Paysage parlé*, op. cit., p. 71-73. (Tradução minha.)

Grotowski, torna a importância do encenador russo limitada exclusivamente à conquista de um método, palavra da qual ele sempre fugiu – daí sua relutância inicial em publicar suas investigações. Seu receio era que pudessem ser confundidas com modos de alcançar um objetivo, restringindo-se assim o seu alcance teórico e prático.

Além disso, Novarina pretendia tornar claro que o espetáculo não é algo que brota dos personagens. Eles estão em cena em conjunto com as palavras que são emitidas, as cores e volumes do cenário, do figurino, a música, a desorientação provocada pela quebra da expectativa criada a partir de uma história que não foi contada, enfim, a grande dificuldade que ele enfrentou junto aos atores húngaros foi dizer que eles não estão a serviço de algo. E que o trabalho deles não tem a missão de dizer “verdades” ou revelar imagens bonitas ou importantes. Portanto, é nesse sentido que Novarina diz que o ator não deve entender a peça. Não há algo no espetáculo a ser comunicado e, portanto, não é no conteúdo do texto que se encontra o trabalho do ator, porque ele não é um veículo do autor. Não é no sentido que o autor atribuiu às palavras que está a defesa do seu trabalho. Novarina procura outro viés, outra chave que realize efetivamente o acontecimento teatral. Como já repeti exaustivamente aqui, a linguagem se dá no espaço e não dentro das palavras.

Na expressão “saber morder” Novarina se refere a uma atitude que se origina da “parte superior do tubo digestivo”, como prefere dizer. Ele se refere à articulação e à degustação das

palavras, refere-se a uma fala que ocupa o espaço, à voracidade com que o ator deve dizer. A voracidade de quem experimenta a palavra antes de pensar no sentido. Uma voracidade animal – se os animais pudessem falar. Ele quer falar do ator que se relaciona fisicamente com as palavras. Porque certas palavras realmente estimulam as glândulas salivares. Mas também nos levam a saltar ou gesticular a partir de certos impulsos, certas sugestões. Novarina diz que o ator não deve dominar a cena porque ele vive dentro dela, o fluxo do seu trabalho está no fluxo da cena. Ter domínio sobre ela é deixar de estar no instante da cena, é passar a determinar o conteúdo daquilo que é falado, é priorizar um sentido. Mas Novarina pede que o ator permita que a palavra o atravesse sem resistência. Que a palavra o jogue. E que ele jogue com a palavra. Ele pede aos atores que se permitam a liberdade de jogar. Só. Qualquer esforço que se coloque para além do jogo, qualquer desvio de atenção atrapalha o jogo. Não há o que entender... mas falar, degustar as palavras, perceber o ritmo especial que algumas frases trazem e entoá-las com prazer. Como quem brinca.

Num primeiro momento, a impressão é a de que Novarina pede que o ator apenas não atrapalhe... mas é bem ao contrário. O que ele pede é fundamental para que sua cena se instaure. É absolutamente coerente que ele incite o ator à liberdade e ao prazer de experimentar a cena. Pois o que ele pede é o menor esforço e, ao mesmo tempo, o mais difícil de se conseguir: saber morder, ou seja, pensar a palavra como se fosse uma coisa, como uma fruta que, sendo concreta, se oferece à mordida.

/ Ainda sem espaço para ensaio – todo o trabalho de mesa foi feito na minha casa – sou apresentado ao Polo Gaivotas, um local ainda pouco conhecido pelos artistas portugueses e que pertence à Câmara Municipal de Lisboa. Um lugar incrível, com salas limpíssimas muito bem iluminadas, todas com equipamento de som e internet com ótima velocidade – o que foi fundamental para os ensaios de música via Skype.

Chega o dia do primeiro ensaio em pé. É sempre um desafio, tanto para os atores como para o encenador: o que fazer? Se pelo menos eu já tivesse a música, teria algo concreto para iniciar o trabalho. Mas ela ainda não tinha chegado.

Houve um tempo em que, para vencer a inércia característica desse primeiro momento e buscando torná-lo produtivo desde a primeira hora, eu começava a marcar os movimentos dos atores no espaço para que eles pudessem pensar apenas no texto, nas intenções, nas inflexões e no seu próprio corpo que se movimentava. Essas marcações eram muito simples e sempre se modificavam por completo ao longo dos ensaios, pois o objetivo era apenas dar uma sensação de objetividade ao trabalho. A estratégia funcionava, mas como normalmente o resultado final era extremamente marcado a ponto de alguns dos meus espetáculos terem sido classificados como “teatro-dança”, os atores tinham a sensação de ter contribuído muito pouco com o desenho do espetáculo. Isso não era verdade, pois a transformação das simples marcações iniciais se dava a partir de propostas sugeridas conscientemente por eles ou de proposições que eu percebia no trabalho deles e pedia que

desenvolvessem. Mas contra a sensação de atores não há como argumentar. Então, há cerca de dez anos, passei a encarar esse primeiro dia sem ansiedade, deixando que os atores, ao seu tempo, ganhem intimidade com o texto e ensaiem a projeção do corpo e do texto no espaço, fornecendo apenas indicações gerais sobre o que imagino em cada momento, prestando muita atenção, observando características pessoais para que eles decidam se devem integrá-las ao trabalho ou excluí-las, de forma consciente.

O primeiro dia de ensaio foi, para minha surpresa, de descobertas que se desdobraram nos encontros seguintes. A liberdade dada aos atores devolveu um vigor muito produtivo ao processo, sob a forma de experiências que seriam armazenadas para, mais à frente, decidirmos o que ficaria e o que dispensaríamos de seu “repertório” de movimentos, gestos e inflexões. Desde o primeiro dia eles trabalharam no sentido de encontrar, na elocução do texto, a concretude de um caminho apontado em nossas conversas durante os ensaios de mesa. Não improvisaram entregues ao acaso, pelo contrário, buscaram encontrar adequação entre o movimento do corpo e nossas conversas anteriores. Esse início de trabalho me surpreendeu positivamente pela coerência dos experimentos conscientes que os atores realizaram.

Logo nos primeiros ensaios percebemos que a memorização do texto seria um grande desafio. A construção das falas da peça de Novarina não obedece a uma ordem direta nem contém um claro objeto discursivo. As falas não oferecem, de imediato, as referências que habitualmente servem de base para a memorização.

O VIGIA – 10 horas em ponto: um homem parrudo, seguido da Mulher de calça morta. 10 horas e um: um usuário bem magro a segurar seus cinco dedos numa mão... 10 horas e 2: a sair de uma caixa, uma delas, depois a afastar-se. 10 horas e 3: li na calçada direita: “Mil e quarenta e quatro francos apenas ao ano por ano – Saber jumpar, saibam jumpar!”¹³

Ou

A CRIANÇA DAS CINZAS – Não são os algarismos 1 2 3 4, os algarismos são: pi, ta!, rure, ranata, tra!, devum, lab, tov, ilif, eluif, uptério, doducre... Não são segunda-feira, terça-feira mas são azuldia, clândia, diadia, vanjedia, coledia, targassa, simoínce. Não são os meses fevereiro-março, são: janure, vectiambre, marcuelho, azul, dezolato, ginindro, treptante, nolim, bucrino, eluim, subismo, derbismo; não são aliás doze meses os doze, mas doducre; não são aliás nenhum mês mas quilodias...¹⁴

Por isso, desde o princípio reiterei, a cada ensaio, a necessidade de se dedicarem à memorização do texto a partir do ritmo das frases, repetindo-as muitas vezes. Sugeri que gravassem o texto e o ouvissem enquanto executavam tarefas do dia a dia, até que a sequência de palavras resultasse em música.

13 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*, op. cit., p. 148.

14 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*, op. cit., p. 154.

Para além dessa difícil tarefa de memorização que se alongou até bem próximo da estreia, trabalhamos no sentido de criar empatia com a plateia. O texto, por sua impossível compreensão imediata, poderia resultar numa fala pedante, pretenciosa. Para fugir a esse risco, procuramos uma forma simples de dizer o texto, evitando a elocução ou a postura antipática que poderia sublinhar a estranheza das falas ou dar a elas uma importância excessiva, especialmente àquelas que pareciam conter um sentido existencial:

O FAREJADOR DE BABADO – [...] uma diretora Senhora Mirmianda me disse: “Se teu passado se passou mal, é que teu presente se deu mal.” Então eu apaguei tudo. Naquele instante, pensei em tentar dar-me a morte apenas respirando sem nenhuma esperança de recebê-la de ninguém de forma alguma de outra maneira que não de mim.¹⁵

Aliás, o próprio texto desconstrói essas possíveis interpretações:

O FAREJADOR DE BABADO – Eu queria falar com Deus sem que ele me escutasse, pois eu nem sabia mais as palavras. No dia seguinte, extraindo penosamente um eu de mim mesmo, eu vi uma corda, e achando-a feita para me enforcar, eu matei-a.¹⁶

15 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*, op. cit., p. 175.

16 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*, op. cit., p. 200.

O trabalho de mesa que havíamos feito foi fundamental para que encarássemos esses ensaios de construção da cena de modo lúdico e, mesmo com o texto na mão por ele não estar ainda memorizado, pudéssemos dar livre trânsito a propostas inusitadas, no intuito de encontrarmos a lógica interna das cenas.

Entretanto uma dificuldade já se anunciava na nova etapa dos ensaios: o trabalho conjunto. Ensaçando sem qualquer recurso financeiro, o elenco precisava dividir seu tempo entre os ensaios e trabalhos outros que garantissem sua sobrevivência. Num grupo de seis atores, eu antevia o problema de conseguir reuni-los para que pudéssemos construir, em cena, a movimentação imaginada. Gostaria de elaborar as ligações entre as cenas de forma a sugerir que o palco funcionava como uma máquina cuja engrenagem produzia sentidos. Mas a experiência me ensinou que é preciso pensar nas soluções apenas quando os problemas se apresentam. Haveria ainda tempo para esse trabalho.

Parei, não sem alguma ansiedade, de tentar antecipar dificuldades. /

Divagando sobre o título da peça – *Vocês que habitam o tempo* – penso nas pessoas que “habitam” o espaço do teatro no momento da apresentação: o público. Penso numa das últimas falas de uma das figuras que, no palco, “habitam o tempo”: “Impossível que o tempo passe sem palavra. Também impossível que uma língua nos seja falada ou que o tempo passe sem nós. Impossível que fiquemos aqui. E, no entanto, estamos aqui.”¹⁷ E penso, mais

17 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*, op. cit., p. 184.

uma vez, em Levinas quando diz que:

O tempo é descontínuo. [...] O instante na sua continuação encontra uma morte e ressuscita. Morte e ressurreição constituem o tempo. Mas uma tal estrutura formal supõe a relação de Mim a Outrem e, na sua base, a fecundidade através do descontínuo que constitui o tempo.¹⁸

Na construção da sua narrativa, Novarina obriga o espectador a experimentar essa descontinuidade. A palavra espera. É no vazio, ao ser lançada no espaço, que ela adquire sentido. Mas nunca um mesmo sentido para todos. As falas são lançadas pelo ator e ecoam para alguns (não para todos) determinando a perda de outras falas que se seguem, que escapam para alguns, mas que irão ecoar para outros (nunca para todos). O texto de Novarina determina a descontinuidade do tempo da ação e do sentido geral da narrativa. A morte – ou a perda – e o tempo – ou a experiência do instante – habitam a narrativa de Novarina. “*Tempus periculos*. O tempo é perigoso. Assim como cada palavra, pois por detrás o silêncio o espera.”¹⁹

A palavra sob a perspectiva da sua emissão no instante é do âmbito da experiência porque exige a presença daquele que a profere e daquele que a ouve. Portanto, a relação entre o ator e o espectador exige que se deixe a palavra, antes de tudo, reverberar no espaço que separa o ator e a plateia. É importante perceber,

18 LEVINAS, Emanuel. *Totalidade e infinito*, op. cit., p. 282.

19 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*, op. cit., p. 182.

de antemão, que se há um domínio do sentido na relação entre ator e público, é da palavra e nunca do ator ou do público. Essa atitude reflete a necessidade de o ator pôr-se a ouvir sua fala. Não definir o sentido que será ouvido pelo público, não interpretar a palavra, mas comprometer-se com a dicção da palavra proferida. Porque seu trabalho não é interpretar, mas permitir que seu corpo reverbere a palavra. “*Tempus periculosus*”.

/ O cronograma avançava. No princípio de fevereiro, três semanas antes da estreia, tínhamos que fazer as fotos de divulgação e, para isso, os figurinos precisavam estar prontos. Em novo Skype, no início de janeiro, Nívea apresentou seu projeto que, devido à pressa, era montado em seu próprio corpo com alguns tecidos que ela havia comprado e outros que tinha em casa. Ela simulava as composições que imaginara e as apresentava “ao vivo”. Seguindo uma proposta já definida em acordo com a Doris, ela decidiu trabalhar apenas uma cor no figurino e escolhemos o vermelho. A base seria preta ou cinza. Aprovei suas propostas.

A produção também avançava tentando acompanhar o cronograma. As medidas dos atores foram tiradas, mas era preocupante o fato de que não faríamos uma prova dos figurinos. Os sapatos foram pesquisados pela internet nas lojas de Lisboa. Entretanto, quando fui comprá-los, praticamente todos os modelos estavam em falta. Isso nos obrigou a uma cômica troca de mensagens via Facebook, eu dentro da loja, Nívea no Rio. Fotografa, envia, avalia, não aprova, fotografa outro, envia... Enfim, sapatos comprados, agora era aguardar que as roupas ficassem prontas.

Com o tempo para a produção dos figurinos muito restrito, uma preocupação: como fazer para que chegassem em Lisboa contando com apenas sete dias entre sua finalização e a sessão de fotos para divulgação?

Nesse momento descobri mais uma função para o Facebook. Fiz uma postagem numa noite de semi-desespero:

“Alguém virá para Lisboa entre 28 de janeiro e 1 de fevereiro? Preciso trazer os figurinos do espetáculo que vou estrear aqui, com a garantia de tê-los no dia 2 de fevereiro.”

Entre os vários comentários e compartilhamentos de amigos que multiplicaram a minha chamada, surge Kadu Santoro que, de Belém, me coloca em contato com Danilo Rangel, que sairia do Rio no dia 29 de janeiro.

Em tempo recorde, Nívea executou o projeto e confeccionou as roupas. Após um ensaio em Lisboa, já de madrugada, fizemos um último Skype, ela me mostrou as composições de cada personagem, vestindo alguns para que eu percebesse o caimento e as diferentes texturas dos tecidos. Os figurinos



resultaram em um conjunto muito interessante. Nessa madrugada, véspera do envio da mala graças à gentileza de Danilo, Nívea trabalhou as roupas “envelhecendo” e “sujando-as” com tinta em spray.

Dois dias depois, resgatei a mala no hotel. Ao ver os figurinos, constatei que o resultado do projeto era exatamente o que esperava. A discussão virtual foi bastante intensa e proveitosa, mas nada como a concretude da realidade, que permite que toquemos nos tecidos e, melhor ainda, que vejamos os figurinos no corpo dos atores. /



Ao pensar no ator em cena como um elemento voraz que é atravessado pelo texto, relembro a dimensão trágica na qual o conceito de interioridade do indivíduo ainda não havia sido construído. O personagem trágico não conhece o livre arbítrio, suas ações são motivadas pelo desejo dos deuses ou pelo destino, ele se define pelas palavras que profere, palavras compreendidas como ações e não como descrições isentas de responsabilidade. Palavras que, uma vez lançadas, são já uma atitude: são decisão de Creonte, decreto de Édipo, destino de Antígona. As palavras, emitidas, são uma ação sobre o outro, sobre o mundo. Impossível voltar atrás. Palavras que trazem a marca da ambiguidade, e que, ao serem pronunciadas pelo personagem trágico, voltam-se contra ele, porque ele não pode dominar todos os sentidos que a palavra carrega. O efeito trágico está justamente na desorientação do homem que experimentou a força da palavra que ele mesmo proferiu.

Na tragédia, a palavra tem uma potência fundamentalmente política porque, proferida por uma figura relevante da sociedade, reverbera e faz tremer os pilares que sustentam a cidade. A palavra, mais do que o sujeito que a profere, determina o destino e a decadência da cidade. A tragédia, portanto, nos ensina que é preciso cuidar das palavras que proferimos, porque elas não são símbolos inofensivos para a ordem do mundo, elas são tão concretas quanto um gesto e, uma vez lançadas, podem se voltar contra aquele que imaginava tê-las como uma propriedade.

A linguagem, portanto, nessa perspectiva trágica, instaura uma relação política porque compromete aquele que fala e

também o espectador que percebe o poder da palavra. Não falo da política compreendida em sua acepção ideológica, mas como uma reflexão que está na base do pensamento sobre a possibilidade de vida em comum. Nesse sentido, retomo Levinas quando afirma que “a essência da linguagem está na relação com outrem”²⁰ e transponho essa ideia para o acontecimento cênico no qual o ator lança as palavras na direção do público. E é no jogo entre eles que o sentido irá brotar. Dizer que a palavra constrói o mundo é o mesmo que afirmar que o destino da palavra é tornar o mundo visível ao ser proferido num face a face. E esse face a face é a relação imediata que o teatro possibilita.

É claro que a força da palavra se revela também na narrativa tradicional. Ela não sobreviveria se não se mostrasse potente e instauradora. Entretanto, o hábito de lidar com a linguagem compreendendo-a como instrumento nos levou a torná-la invisível, fazendo com que apenas seu significado se mostrasse como um “querer dizer”.

Novarina procura recuperar a tragicidade da linguagem. Não mais tomando a figura mitológica como aquela que revela a potência da palavra, mas escolhendo um personagem que é um homem insignificante, ao contrário do herói clássico do século XVII, resgatado da Antiguidade como um modelo de homem que é absoluto em relação aos seus atos. O personagem de Novarina é o homem comum, o próprio ator, é o João Ninguém, João em Poucas

20 LEVINAS, Emanuel. *Totalidade e infinito*, op. cit., p. 202.

Coisas, Janjão das Mancadas envolvido por um mundo impossível de ser dominado, que vive uma vida que o carrega como se ele estivesse à deriva em um rio caudaloso. O homem comum está mergulhado na linguagem como se esta fosse uma onda.

Novarina elabora um discurso que pretende não mais dizer algo, mas apenas nos lembrar que o sentido se constrói a partir da articulação das palavras. Seus personagens em *Vocês que habitam o tempo* não têm características que os diferenciem entre si. O discurso se distribui pelos atores tornando a cena uma galeria de rostos que apresenta uma série de Joões Ninguém e permitindo que o espectador leve consigo, não impressões ligadas a diferentes trajetórias, mas um único discurso que dá sentido a cada personagem e, talvez, reverbere em seu próprio percurso.

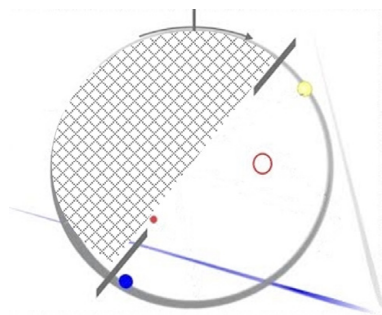
/ Paula e Amora finalmente enviaram a música que serviria de *leitmotiv* para o espetáculo. Aprovada integralmente, começamos os ensaios via Skype. O elenco não tem propriamente cantores e as diretoras musicais se esforçaram por ensinar e corrigir os atores, buscando distribuí-los nos naipes musicais que criaram. Alguns têm uma natural facilidade para compreender a música, outros nem tanto. Faríamos apenas sete ensaios de música até a estreia. E ainda faltavam as variações dessa música que seriam cantadas nas passagens dos quadros da peça. Agora, o ritmo dos ensaios reflete a ansiedade e o temor pelo resultado. O tempo parece caminhar mais depressa.

Desde o princípio, gostava da ideia de que a música fosse toda produzida pelo elenco, mas, vendo a dificuldade, comecei

a pensar que ter um híbrido entre a voz coral e alguma coisa gravada poderia ajudar os atores em cena e produzir uma massa sonora mais densa. Em conversas com as diretoras, elas me desestimulavam sempre do uso de gravação, afirmando que eles chegariam a um bom resultado. Confiei na experiência delas.

Quando faltava pouco menos de um mês para a estreia, Paula e Amora me enviaram as pequenas inserções para as passagens de cenas. Sem tempo para discutir detalhes, assumi a função de definir onde cada trecho musical iria entrar e trabalhei com os atores preparando material para o ensaio de música que acontecia uma vez por semana. Dessa maneira, eu fazia propostas concretas que eram ajustadas pelas diretoras nos ensaios via Skype.

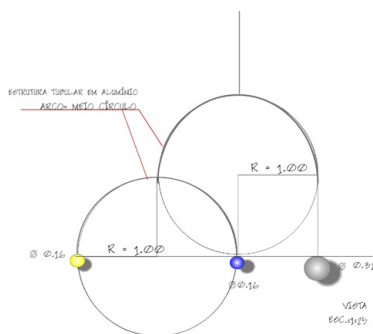
Ao mesmo tempo, já iniciava as conversas com o designer de luz Binho Schaefer. Ao longo dos ensaios, eu havia definido que a luz dividiria o espaço em dois numa diagonal: uma área de penumbra onde ficariam os atores que não estavam em



cena e outra que seria nossa área de ação. Para não deixar que a luz desfizesse a zona de penumbra, precisamos assumir uma luz geral com muitas sombras nos rostos dos atores, visto que os refletores precisariam ter uma angulação maior do que 45°. Entretanto, considerei interessante não termos uma iluminação que “chapasse” os atores, diminuindo o volume de seus corpos – o que aconteceria se a luz fosse frontal.

Não teríamos, portanto, nenhum efeito especial ou foco de luz. Trabalharíamos o projeto de luz considerando as áreas do palco. Enquanto Binho elaborava o plano de luz, eu continuava conversando com Doris para finalizar o projeto do cenário. O piso já estava definido, faltava ainda o objeto aéreo.

O móbil proposto seria construído a partir de duas hastes curvas de alumínio, com três esferas, também de alumínio, nas extremidades. Duas esferas na haste mais baixa, cada uma com metade do peso da esfera maior, presa à haste mais alta. A ideia seria manter um equilíbrio precário que permitisse movimento circular e pendular. Uma ideia muito simples, que se mostrava totalmente adequada ao conceito inicial que supunha um objeto baseado na instabilidade e na fluidez que contrastaria com a firmeza do piso.



Depois de alguma insistência, convenci Doris a dar movimento giratório às hastes. Esperava que o cenotécnico que construiria o móbil nos desse alguma sugestão sobre como integrar um motor a essa estrutura. Tendo encontrado o profissional e recebido o orçamento, constatei que não poderia arcar com os custos do motor, do qual acabamos desistindo.

No chão, além dos desenhos das esferas coloridas, decidimos, após experiências nos ensaios, usar as grandes bolas de Pilates, de

cores variadas. Elas contrastavam com as esferas bidimensionais pintadas e, agora, entravam também num diálogo com as esferas do móbile, feitas de alumínio. Tínhamos, enfim, o cenário que buscávamos, eu e Doris, desde o princípio: um espaço abstrato, autônomo, que não ilustra nada além de si próprio e mantém uma coerência formal, uma lógica interna: tanto o chão, com as grandes bolas que são deslocadas e quase nunca estão totalmente imóveis, quanto o móbile, instável, sempre em movimento, formam, agora, uma estrutura viva.

O piso seria, a princípio, feito numa impressão em grande formato que seria colada no palco. Entretanto, uma surpresa com a qual não contávamos: o custo desse tipo de impressão em Portugal é impressionantemente superior ao do Brasil. Após o susto, decidimos executar uma pintura artística em placas de cartão que seriam aplicadas sobre o piso do palco. A lógica habitual, que considera que um profissional deveria sair mais caro do que um serviço que utiliza a máquina, caiu por terra em Lisboa. O custo do serviço de um pintor equivalia a 15% do custo do projeto impresso. No Rio, a última vez que contratei o serviço de um pintor foi em 2000. A atividade que ocupava a maior parte do tempo dele era pintar faixas institucionais ou cartazes para teatros, cinemas e até para mercados. Eventualmente, ele realizava grandes trabalhos para cenografia. Entretanto, à medida que a tecnologia de impressão se aperfeiçoava, seu trabalho era cada vez menos requisitado e sua profissão estava se extinguindo. Em Portugal, o trabalho artesanal ainda tem lugar e, graças a isso, pude contratar o pintor para fazer o piso do cenário.

Nos ensaios, vou buscando juntar, em minha cabeça, todas as partes cujos projetos estão em vias de finalização. Cenário, luz, música, movimentos dos atores, todos os elementos vão se encaixando. Mas, de concreto e pronto, só mesmo o figurino. /

No processo de trabalho as peças vão se encaixando pouco a pouco. Quando a conversa entre as diversas áreas de criação tem um conceito claro como fio condutor, quando não se busca apenas a ilustração de uma ideia, as formas vão se adequando ao espaço e, no final, é como se víssemos o próprio pensamento, fisicamente, se revelar à nossa frente. A liberdade de não trabalharmos a partir de modelos ilustrativos é conduzida (e preenchida) pela mistura da nossa experiência com nossos desejos e, principalmente, com nossas pesquisas e reflexões. Porque o objetivo na criação não é a beleza nem o truque bem feito, mas a clareza daquilo que desenvolvemos no diálogo sobre o espetáculo. A encenação, nesse sentido, é menos o que se costuma chamar de “criatividade”, que tem muitas vezes um sentido aleatório, do que propriamente o resultado do pensamento que orienta o diálogo da equipe e sua adequação às formas que definimos.

É verdadeiramente um privilégio poder trabalhar longo tempo com a mesma equipe. O diálogo é mais fácil e rápido. O risco de haver algum mal-entendido é mínimo e o pensamento sobre a cena flui mais facilmente. Conhecemos nossas afinidades e podemos, a cada nova encenação, atualizar os desdobramentos do interesse de cada um. A criação torna-se não apenas uma parceria pragmática, mas também uma conversa sobre por onde caminham os pensamentos de cada um. É o caso da minha

relação com Doris, Binho, Paula e Amora. Este é o primeiro trabalho com Nívea e, pela afinidade, certamente outros virão.

Não é raro encontrarmos artistas que, por insegurança ou arrogância, buscam impor o seu desejo sem fazer o esforço de transformar em palavras aquilo que está na sua cabeça. Numa equipe formada por artistas de tantas áreas, é claro que o diálogo é permeado pela expressão a partir de suas linguagens – o desenho no cenário e no figurino, a melodia e o ritmo na música – mas é necessário buscar o detalhamento da ideia em conversas. E o trabalho em teatro só é totalmente prazeroso quando todos os envolvidos conseguem perceber sua contribuição no espetáculo.

Faço sempre um esforço para contemplar todos os pontos de vista da equipe de criação. É isso que determina o pertencimento de cada um no resultado final. Não me vejo dialogando com técnicos, mas com artistas que desenvolvem uma pesquisa. Entretanto, é preciso que todos também façam convergir suas perspectivas para um ponto central a partir do qual o trabalho se estrutura. As minhas escolhas de profissionais, tanto para a equipe de criação quanto para o elenco, nunca se contentam apenas com a qualidade artística do profissional. É preciso associar à qualidade uma boa dose de curiosidade, de inquietação e de generosidade.

/ Quando entramos no último mês de trabalho, a dificuldade de reunir todo o elenco se mostrou em toda a sua complicação. Não havia mais tempo para ser compreensivo em relação

aos problemas individuais: os ensaios tinham que se tornar prioridade para todos.

Eu precisava experimentar o desenho dos grupos, precisava ver as cenas em sequência, precisava, enfim, concretizar o que estava apenas na minha cabeça. A experiência já tinha me ensinado que é melhor endurecer faltando um mês para a estreia, porque ainda haveria tempo bastante para desenvolver o que faltava, do que nos desesperarmos mais tarde. Esse era o momento de dividir a responsabilidade do espetáculo com os atores.

Após uma conversa na qual não admiti qualquer justificativa para não estarem todos nos ensaios, revimos e confirmamos nosso cronograma de trabalho. Claro que houve alguma tolerância com compromissos inadiáveis dos atores, mas, de modo geral, o controle endureceu.

Os atores ainda não tinham todo o texto memorizado e alguns não tinham memorizado nada ainda. É realmente um texto difícil de decorar, mas, justamente por isso, era necessário um empenho maior do que se estivéssemos trabalhando com um texto convencional. Chamei a atenção para o fato de que as músicas também precisavam ser ouvidas o dia todo para que, através do ritmo, a exatidão da sequência de palavras – “o exterior está no exterior do exterior. O interior não está no exterior de nada. O interior está no exterior do interior. O exterior não está no exterior dele...” – fosse se tornando automática.

O fato de o texto não descrever um conteúdo preciso e a

dificuldade que alguns atores encontravam em lidar com isso faziam com que eles se apoiassem em determinadas passagens que, por parecerem ter um sentido “importante”, induziam-nos a uma elocução didática, como se quisessem reforçar essa parte porque ali havia uma mensagem. Essa atitude produzia a falsa impressão de que havia um sentido lógico – na acepção tradicional – no texto de Novarina. Era necessário desfazer esse equívoco, dando um tom habitual e integrado ao jogo de palavras em falas como, por exemplo,

HOMEM DE OUROS – Quando nós falamos, será nós mesmos no fundo de nós que nos ouvimos? Ou outra pessoa que não é nós quealaria no lugar das palavras?”²¹

ou

O VIGIA – Nós não temos nada pra ver nem saber quando está tudo escuro, a não ser dentro de nós e que a vida está nos olhos de uns e de outros.”²²

Todo o texto deveria ser falado com prazer, sem que se buscasse revelar algo que estaria oculto, apenas falar em direção à plateia para que esta, sim, pudesse apropriar-se das frases e construir, com elas, sua própria narrativa de ouvinte. Como já disse anteriormente, se há um personagem dizendo o texto, é um João Ninguém... um alguém sem importância, cujas palavras não

21 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*, op. cit., p. 176.

22 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*, op. cit., p. 183.

trazem uma mensagem misteriosa. Outro indício que revelava alguma insegurança por parte dos atores se manifestava nos momentos em que eles deveriam apenas se manter na área de penumbra, portanto, fora de cena. Alguns assumiam uma postura hierática, dando à sua presença um ar glorioso. Era preciso desfazer qualquer atmosfera solene ou didática para que o jogo com a linguagem se apresentasse de forma divertida, leve para, com isso, termos alguma possibilidade de dividir esse prazer com a plateia.

Defini, em planta baixa sobre o desenho do piso do cenário, as várias posições das bolas de Pilates e comecei a experimentar a movimentação dos atores nas passagens de cena nas quais eles reorganizavam as bolas no espaço. Defini os trechos musicais e ensaiávamos movimentos e música. Até que chegamos à cena final. Nesse ponto, pela dificuldade de ensaiarmos sem uma orientação musical, sentimos a necessidade de ter ao menos uma das diretoras musicais presente.

Num arroubo que teria me endividado bastante, propus pagar a passagem de uma delas. Após alguns dias de intensa animação com essa possibilidade, com as diretoras verificando suas disponibilidades financeiras para bancarem sua permanência e eu buscando alternativas de estadia e alimentação, elas se deram conta de que não tinham espaço na agenda para passar dez dias em Lisboa. Essa decisão nos obrigou a seguir com os ensaios via Skype.

A uma semana da estreia, a cena final tornou-se um problema. A música precisava ser cantada muito baixo, visto que outras

falas se sobrepunham a ela. Mas, por um lado, os atores tinham necessidade de se ouvir e, por isso, aumentavam sempre o volume da voz e eu, por outro lado, me debatia com isso e com a impressão de que faltava massa, preenchimento musical. Considerava que havia muitas pausas. Pedi, então, que Paula e Amora me enviassem uma linha musical gravada para que eu pudesse experimentar nos ensaios, o que fiz por alguns dias. Mas, exatamente como elas haviam previsto, o som preenchendo o canto não funcionou. Decidi, então, investir apenas nas vozes dos atores até perceber onde estava o núcleo da dificuldade: a primeira frase da música era em uma nota dissonante, o que tornava muito difícil para todos começarem juntos e afinados. Como a segunda frase era muito mais simples, defini o corte da primeira linha, o que não trouxe nenhum prejuízo, na medida em que a música era cantada duas vezes e, na segunda vez, eles conseguiam entoar corretamente. Deu certo! E a música, cantada à perfeição e em volume baixo, transformou-se em um murmúrio que se desenrolava no fundo dos textos que se sobrepunham a ela. Chegamos ao que buscávamos. /

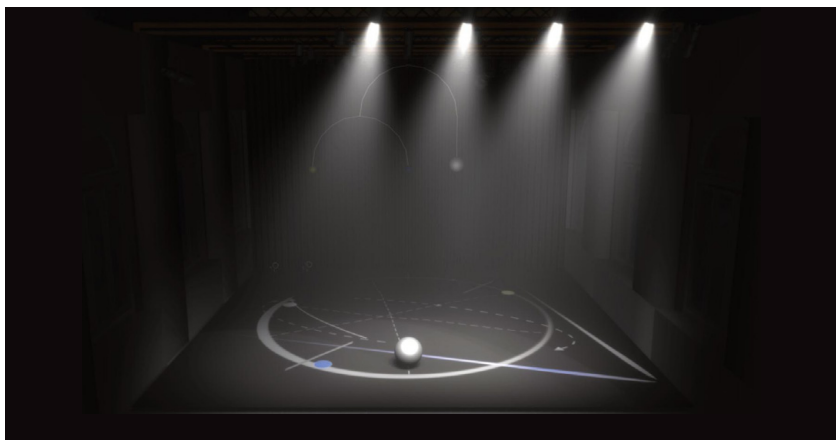
No último final de semana livre, antes dos ensaios gerais, voltei a lembrar da expressão usada por Grotowski para explicitar a função do encenador: *teacher of performer*. No nosso caso, visto que eu estava trabalhando com aquele elenco pela primeira vez, não existia ainda entre nós um vocabulário próprio nem uma reflexão desenvolvida em conjunto. Não havia uma base conceitual – como havia no Teatro Laboratório de Grotowski – sobre a qual os atores e eu balizássemos nossa atuação conjunta e, portanto, era inevitável que minhas intervenções fossem

muito incisivas. Mas, mesmo assim, vinha buscando uma relação com os atores na qual, apesar de eu determinar a área de atuação, deixava-os livres para definirem seus movimentos. Construí uma estrutura de marcação apenas para os atores que não conseguiam decorar o texto, para ajudá-los na memorização. Mas buscava, na medida do possível, orientá-los no sentido de ousarem e proporem movimentos e gestos e, ao longo dos ensaios, íamos decidindo o que interessaria à cena e, especialmente, o tipo de gesto ou movimento que não interessava.

Lembrando a todos que a liberdade supõe a responsabilidade com as ideias em jogo e com os colegas em cena, mergulhamos nessa aposta. Misturando diferentes canais de reflexão, vem-me à mente a seguinte afirmação de Rancière: “o mestre é aquele que mantém o que busca em *seu* caminho”.²³ Claro que, neste caso, o caminho de cada ator se confunde com o caminho do espetáculo – o que não me permite estar alheio à independência de cada um deles.

/O projeto de iluminação do espetáculo chegou poucos dias antes da estreia. Como Binho Schaefer sabia que eu teria que fazer o roteiro sem ele, me mandou uma descrição minuciosa: planta detalhada, relação de equipamentos e imagens com o resultado da afinação sobre o cenário.

23 RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 57.



Minha preocupação naquele momento se concentrava no cenário. Fazia quase um mês da última conversa com o cenotécnico e, desde então, ele não respondera mais as minhas mensagens. Nem ele nem o pintor. Na última semana eu havia ligado para eles todos os dias. Na sexta-feira, dia 23 de fevereiro, eles me retornaram a ligação dizendo que estavam fora de Lisboa e me garantiram que o cronograma seria cumprido e que estariam de volta para a montagem no teatro, prevista para o dia 27.

No dia 26, domingo de carnaval, no último ensaio no Polo Gaiotas, na véspera do dia previsto para a entrada no teatro para a montagem do cenário e da luz, fiz uma última ligação para confirmar o trabalho no dia seguinte e fiquei sabendo que o cenotécnico não havia comprado as esferas que integrariam o móbile.

Naquele momento, mesmo morando já há dois anos em Lisboa, voltei a perceber que o português brasileiro e o de Portugal não são completamente o mesmo. A comunicação é falha. Passei um

longo tempo elogiando a ambiguidade das palavras na obra de Novarina e fui pego pela ambiguidade da relação entre essas duas versões da língua. Um mês antes, o cenotécnico havia me perguntado se eu sabia onde conseguir as bolas de alumínio. Verifiquei com a cenógrafa qual era a especificação, ela me respondeu que eram fômas para fazer velas e encaminhei a resposta ao cenotécnico. Considerei que estava deixando sob a sua responsabilidade encontrá-las em Lisboa. Ele compreendeu que eu me encarregaria delas. Erro quase fatal.

Domingo que antecedia a segunda e a terça de carnaval... todo o comércio fechado. O cronograma de montagem previa que tudo estaria montado na quarta-feira de cinzas, a tempo de fazer um ensaio geral antes do ensaio destinado à imprensa.

Habitado a situações de alta ansiedade pré-estreia, respiro fundo. Sigo a caminho do último ensaio, pela Calçada do Combro, passo por uma loja de velas que está naquele local há mais de duzentos anos e olho pela vitrine: só velas tradicionais. Nada que pareça ter saído de uma daquelas fômas. Vou descendo pela Rua do Poço dos Negros levantando as possibilidades de resolver esse problema:

- utilizar bolas plásticas presas à estrutura de alumínio: terrível. Iria aniquilar com o contraste de cor previsto no projeto;
- desistir do móbile: péssimo. Tornaria o cenário visualmente pobre, já que a parte aérea da concepção do projeto estava intrinsecamente ligada ao piso;

- tentar conseguir as bolas na quarta-feira pela manhã: última alternativa, que eu considerava quase impossível, visto que as empresas que vendem pela internet não anunciam um endereço físico.

Lembrei que Doris havia utilizado esse mesmo material no stand do Brasil na Quadrienal de Praga. Liguei para ela que me disse que tinha três esferas do mesmo tamanho e uma metade grande. Fátima, minha esposa, sairia do Rio na segunda-feira no voo da tarde. Pedi que ela pegasse as peças na casa da Doris. Seria necessário reformular o cronograma de montagem e fazer o que não se deve fazer: montar e afinar a luz antes de montar o cenário.

Cheguei à sala de ensaios um pouco mais tranquilo (ou quase). Fizemos um ensaio de música perfeito e uma passada do espetáculo, que considerei pronto. Só faltava o público.

No dia seguinte comecei a montagem de luz. Na terça, Fátima chegou com as esferas. Segui para a montagem no teatro. Não ficou perfeito... mas só eu e a cenógrafa conhecíamos a perfeição. Aquela era a hora de fazer o que era possível. E fizemos.

Realmente não ficou perfeito, mas também não ficou nada mal. Os atores já podiam dançar sobre o cenário. Vamos agora à estreia. /



APRENDENDO A MORDER!

A estreia é um rito de passagem. Depois de quatro meses mergulhado na organização da cena dentro da sala fechada, construindo e desfazendo para reconstruir, a estreia é o momento em que o espetáculo é colocado diante do elemento para o qual trabalhamos todo esse tempo. Com a chegada do público, tudo o que foi discutido e elaborado é, finalmente, posto à prova: um gesto ou uma marcação podem “funcionar” ou não. “Funcionar” significa obter a reação esperada. De riso ou de surpresa. A partir daí, começamos uma nova fase, observando as reações, buscando o tempo certo do riso, da pausa, do andamento de cada cena. A reflexão passou a caminhar junto com a presença do público na experiência do trabalho. Não havia mais separação.

A montagem do cenário e da luz foi bastante conturbada por problemas alheios à cena, mas administrada o mais possível pela produção para que nada (ou quase nada) chegasse aos atores. Fizemos o ensaio técnico reposicionando cada ator, gravando as cenas de luz, ajustando volumes de voz e postura corporal em relação à plateia. Procurei fazer todo o trabalho de adequação ao cenário e à luz de forma que, no dia da estreia, não tivéssemos mais nenhuma dúvida na transposição do espetáculo da sala de ensaios para o espaço do teatro e nos preocupássemos apenas com a chegada do público. A ideia de que o ator deve “saber morder” deverá encontrar sentido a partir de agora.

Dia 2 de março de 2017. Alguns atores estavam bastante nervosos, outros nem tanto. Contudo, conseguimos construir uma relação de equipe e uns ajudavam os outros repassando cenas ou colaborando no ajuste dos cabelos e na maquiagem. O clima entre eles era o melhor possível e isso é muito importante para o rendimento de qualquer espetáculo, em especial para um trabalho como este que traz na sua narrativa uma estranheza que deve ser apresentada com alegria. O público vinha chegando e promovendo o habitual burburinho do lado de fora da sala de espetáculo. Os atores dentro da sala, aquecendo corpo, voz ou apenas falando nervosamente. Outros, lá fora para um último cigarro. Um amigo costumava comparar esse momento àquele que antecede um mergulho numa piscina de água fria. O instante em que a porta se abre para o público entrar equivaleria, para ele, ao intervalo entre o salto e a entrada na água, ou seja, quando se está no ar, ainda não entramos na água, mas não há mais como retornar.

O público entrava. O elenco, no palco, cumprimentava os conhecidos. Achei que seria um primeiro momento de aproximação deixar que os atores recebessem os convidados para aquela festa. Foi uma opção para desfazer qualquer ilusão de que a cena seria um lugar “mágico”. A ideia era deixar claro que elenco e plateia são elementos totalmente reais, concretos, que apenas uma diferença os separa: seus espaços físicos de atuação. Pretendia que, logo na entrada na sala, ficasse estabelecido o tipo de relação proposta entre a cena e a plateia. Sem o uso de sinais que anunciassem o início do espetáculo, a atriz cumprimentava a plateia e dava início ao momento em que se explicitavam as bases do jogo que nosso espetáculo iria propor.

Uma professora do meu tempo de graduação dizia que os primeiros minutos de um espetáculo são sempre perdidos. A plateia ainda não está completamente concentrada e algumas informações não são percebidas. Ela dizia que, numa peça de mistério, se logo na abertura fosse revelado, por exemplo, quem é o assassino, o segredo persistiria porque a plateia não absorveria a informação.

No caso de *Vocês que habitam o tempo*, não há sequer enredo e muito menos mistério. Mas como o texto de Novarina trabalha justamente desfazendo a expectativa habitual de comunicação, o que resulta na construção de falas que não revelam imediatamente seu sentido, achei por bem não desorientar o público completamente e inseri um trecho da narrativa *O teatro dos ouvidos* na abertura do espetáculo. Sua função era fazer a transição entre a chegada dos espectadores ao teatro e o início

do jogo com a linguagem. Juntei duas passagens que, justamente, falam que somos todos feitos de linguagem.

No teatro, o ator e o espectador trocam de fôlego. É uma cena que não se pode nunca ver. O teatro é o lugar da impossível reprodução do homem pelo homem. Uma luta das línguas no espaço. É o drama da língua, a luta das bocas para falar. As bocas dos mortos, as dos vivos. As palavras travam um combate, representam uma comédia, um drama. Porque a cada palavra subsiste um crime. Porque todas as palavras são cômicas. Porque são pronunciadas pelo orifício superior do tubo digestivo, enquanto que são pensadas bem baixo. Pois aquele que pronuncia as palavras no pensamento está embaixo. É ele que pronuncia as palavras em pensamento. A boca fala, mas é a boca muda de baixo, voz abafada, que imita em pensamento os movimentos da boca, que lança, que pronuncia os sons em silêncio.

Não sei nem falar nem escrever, sou enfermo em palavra e impedido em pensamento. É o contrário de uma comodidade, de um domínio, o contrário de um dom. O artista, se ele é *dotado*, se o artista é *dotado*, é de uma falta. Se ele recebeu alguma coisa, é algo a menos.²⁴

A língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria, a própria matéria da qual você é feito. [...] Pois

24 NOVARINA, Valère. *Teatro dos ouvidos*, op. cit., p. 30-31.

você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua.²⁵

O espetáculo seguiu e a plateia que, no princípio, estava um pouco atônita, começou a reagir e a encontrar alguma graça no turbilhão de palavras que, mesmo parecendo descrever acontecimentos em cidades ou regiões de Portugal, não chegam a explicitar exatamente que acontecimentos eram esses.

A ideia de que a linguagem brota da relação com o outro estava no foco de atenção entre a cena e a plateia. Obviamente eu não estava esperando colher um resultado objetivo, mas uma percepção em torno da experiência da cena, obtida não apenas a partir da observação, mas também de conversas com o público, com amigos, com colegas do teatro e, principalmente, com aqueles que se identificam exclusivamente como público de teatro. Houve, claro, manifestações de rejeição à proposta do jogo, algumas pessoas acharam a experiência simplesmente divertida, mas outras se sentiram um pouco atordoadas com o fato de perderem muito do que era dito porque se desligavam do andamento da cena para pensar sobre algumas frases. E achavam que não tinham entendido o “enredo” por sua própria culpa, por se concentrarem em determinados pontos do texto, não atentando para o todo.

Considerarei essa experiência de perda da totalidade do espetáculo especialmente interessante porque se, por um lado, causava

25 NOVARINA, Valère. *Teatro dos ouvidos*, op. cit., p. 39-40.

uma sensação de incapacidade de apreender tudo o que era dito em cena, por outro lado definia, para o espectador, que as partes que o obrigaram a se “desligar” de outras eram, afinal, o sentido da encenação para ele. As frases que ficavam ecoando e impedindo que ele continuasse prestando atenção à sequência das cenas trariam, na lembrança, o sentido do espetáculo. Era o espectador quem, de certa forma, escolhia o que ouvir a partir do turbilhão – da “onda de palavras”, segundo Novarina – que a cena produzia. O espetáculo efetivamente abria mão de revelar um conteúdo específico ou uma mensagem para oferecer muitas possibilidades de sentidos que, apreendidos por uns, seriam ignorados por outros que, por sua vez, iriam conferir sentido a outras frases.

Em seu livro *O espectador emancipado*, Jacques Rancière fala da igualdade das inteligências e afirma que “um ignorante pode ensinar a outro ignorante o que ele mesmo não sabe”. Instado a estabelecer um paralelo entre essa ideia e a relação entre arte e público, ele afirma:

[o mestre ignorante] Não ensina aos alunos o seu saber, antes lhes ordena que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que verifiquem o que dizem e que façam os outros verificar o que dizem. Aquilo que este mestre ignora é a desigualdade das inteligências. A distância é sempre uma distância factual, e cada acto intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que constantemente trata de abolir, juntamente com as

fronteiras da ignorância e do saber, toda a fixidez e toda a hierarquia das posições.²⁶

Rancière é bastante crítico em relação às reiteradas experiências que visam a tirar o público da passividade, afirmando que, mesmo imóvel em sua cadeira, o espectador está sempre em movimento quando a cena o estimula a acompanhá-la. Essa afirmação confirma minha convicção de que a linguagem brota da relação entre a cena e o público; efetivamente não é necessário que o espectador se levante da cadeira ou entre em cena para o considerarmos participante. O espetáculo é, desde o início, um convite para que o espectador se aventure “na floresta das coisas e dos signos” e construa o sentido daquilo que lhe é proposto em palavras. Rancière não chega a problematizar a linguagem como o faz Novarina, mas, no fundo, ele propõe ao jogo da educação o mesmo que Novarina aponta na relação com a plateia: um impulso que visa não à participação da plateia do ponto de vista físico, mas a desorientação dela em relação ao uso habitual da linguagem, no intuito de que se estabeleça outra regra de jogo na qual o espectador se veja compondo o sentido e, portanto, sendo levado pelo jogo que a cena propõe.

Após a estreia começamos a jogar não mais hipoteticamente, mas realmente. E buscando encontrar a fluência do jogo, colocamos na disposição de rever estratégias e percursos. Nessa nova fase do trabalho, consegui ser mais claro em relação a certas

26 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p. 20.

propostas feitas aos atores nos ensaios. E o contrário também se verificou. Eles esclareceram para mim que certas propostas que fiz deveriam ser revistas. O diálogo não apenas continuava, mas se intensificava. E os atores iam se aproximando da plateia como se começassem efetivamente a dialogar com ela. Eu assisti às dez sessões da temporada e conversei com os atores antes de cada uma delas sobre a apresentação da véspera. Uma das minhas preocupações estava na relação deles com o público. O elenco deveria estar sempre atento à plateia, criando com ela uma cumplicidade e incluindo-a no jogo de cena. Era fundamental dizer o texto adotando uma postura corporal expandida, com o corpo disponível para toda a audiência, mas o olhar direcionado, a cada vez, para um único espectador. Como se estivessem numa conversa franca com cada um deles. Essa era a forma de trazer esse espectador para dentro do jogo.

A engrenagem do espetáculo foi se tornando cada vez mais azeitada e o elenco, a cada nova sessão, começava a variar tempos de falas, pausas, olhares de cumplicidade, de acordo com as reações ou mesmo a atenção dispensada pelos espectadores.

Os atores estavam aprendendo a morder. E eu estava começando a compreender o que isso significa. Em certo momento da peça, uma das figuras em cena dizia:

A CRIANÇA DAS CINZAS – Abade, venha ver se é mesmo em matéria ou nas ondas que minha palavra fala. Venha dentro de mim ler nos meus olhos, me dizer se puder se eu agonizo ou se nasço e se é mesmo matéria que cai na

minha palavra quando ela fala ou então se é uma palavra feita para me falar [...] Esse mundo me é uma prisão. [...] Meu corpo está sobrando abade, erro demais em estar dentro. [...] Se eu me encontrasse, eu me morderia!²⁷

Para saber morder, é preciso ter o mundo (ou a si próprio) em carne e não em espírito. É preciso ter o outro em corpo e não em ideia. Saber morder deixa, portanto, de ser um aprendizado para se tornar a prática de uma busca. É um modo de estar em cena.

Termina aqui essa experiência. E, sem ter ainda uma distância que permita um olhar crítico sobre o trabalho, sem ter certeza de que a descrição do processo efetivamente reflita as questões e sua concretização em cena, encerro esta tentativa realizada com grande esforço de produzir alguma clareza sobre a experiência de encenar *Vocês que habitam o tempo* em Lisboa e de como essa encenação carrega, em sua estrutura, toda a reflexão contida nessa narrativa.

É O FIM...

Hoje, ao buscar definir o sentido de uma obra, percebo que ela é o conjunto de trabalhos ao longo da vida. E, ao pensar sobre minha obra, confirmo que trilhei um caminho no qual não fiz nada além de abordar uma mesma ideia nos diversos trabalhos

27 NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*, op. cit., p. 157-158.

pontuais: trabalhei em torno de uma única ideia – a perda – apesar de construí-la sob diferentes formas. Escrever esta narrativa me obrigou a pensar sobre a motivação que impulsionava a realização de cada espetáculo que, por sua vez, se desdobrava em novas encenações e, ao analisar cada construção, eu identificava, de novo, que o tema principal da minha primeira encenação permeou a reflexão sobre cada trabalho ao longo de trinta anos. Perda de Eurídice em *O olhar de Orfeu*; perda da certeza de haver personagem na *Valsa*; perda da vida, imersa no passado em *Quando nós os mortos despertarmos*; perda da justa medida nas tragédias *Medeia e Antígona*; perda do sentido como unidade nas peças contemporâneas *Open house*, *A rua do inferno*, *A filha do teatro*, *Na solidão dos campos de algodão*, *O animal do tempo*, *Primeiro amor*, *O teatro dos ouvidos...* E cada nova encenação era motivada pela busca do preenchimento de uma falta e pela tentativa de construir, de novo, a narrativa de uma ausência.

Segundo Blanchot, “a solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra.”²⁸ Ou seja, há algo antes que se revela no fluxo do trabalho, mas escapa e é preciso buscá-lo em um novo trabalho. Não sou escritor. E, na prática, o teatro é, talvez, a forma artística menos solitária, visto que envolve muitos criadores de diferentes áreas. Entretanto, a fala de Blanchot se refere a um sentimento particular, íntimo, que envolve cada artista no jogo com a linguagem. E pensar sobre a trajetória, lembrar dos processos de criação de tantas encenações, revela que cada início

28 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 14.

de um novo trabalho é a busca de alguma coisa que não ficou bem resolvida no trabalho anterior; uma permanente tentativa de passar a limpo aquele rascunho. A ideia está ali, mas precisa aflorar, é preciso escavar mais para que ela se revele plenamente.

Olhar para trás e ver a trajetória que o passar do tempo construiu é como experimentar o sentido da ressurreição. São muitas vidas que se revelam, cujas mortes não significam propriamente um fim. Apenas um ponto e vírgula. Porque compreendendo nossa trajetória, vemos que essa narrativa tem um núcleo. A maturidade pessoal e profissional permite ver que a abordagem sobre a perda foi se transformando ao longo do tempo, foi se tornando mais leve. Em *O olhar de Orfeu*, a perda de Eurídice determinou o fim trágico de Orfeu. Nesse espetáculo, de 1987, a perda era compreendida como uma angústia originária e profunda. Hoje, refazendo mais uma vez o movimento de Orfeu e olhando para trás, é surpreendente observar que essa ideia se mostrou com muitos aspectos diferentes nos diversos espetáculos: uma fisionomia irônica, uma face trágica, uma expressão cética. Mas é ainda mais interessante observar que três décadas depois de iniciar minha trajetória, ao encenar, hoje, *Vocês que habitam o tempo*, a ideia de perda ressurge como uma grande festa. Mas não é uma comemoração, e sim uma viva homenagem à angústia da perda. Pode parecer contraditório construir uma festa em homenagem à angústia da perda, mas explico: na juventude de *O olhar de Orfeu*, a angústia era um sofrimento que, devido à falta de sentido, nos levava a pensar que só restava caminhar a esmo, sem objetivo – e esse era o movimento repetido

eternamente por Orfeu no espetáculo que, sobre passarelas que cortavam a vegetação do pátio interno de um prédio do século XIX, atravessava portas que não levavam a lugar algum. Mas, hoje, a perda, na perspectiva de uma afirmação madura, trinta anos depois de mergulhar na angústia da falta de sentido, me impulsiona, me lança, me empurra, me estimula a partir para uma caminhada que, sabidamente sem sentido, torna-se um jogo no qual só resta trabalhar para revelar a multiplicidade de sentidos que a paisagem – da cena, do mundo, da vida – nos oferece. A maturidade revela que a perda da unidade de sentido – uma unidade construída e reverenciada ao longo de séculos – é, na verdade, a festa dos sentidos que devemos celebrar com alegria.

POSFÁCIO: A MONTAGEM CARIOCA

O retorno

De volta ao Brasil, eu alimentava o desejo de experimentar a encenação de *Vocês que habitam o tempo* com meu sotaque de origem. Mas as coisas por aqui estavam muito diferentes de quando fui para Lisboa em 2014.

Apenas para contextualizar o meu retorno: era julho de 2017. O golpe – disfarçado por um processo de *impeachment* – contra a presidenta Dilma Rousseff havia acontecido em agosto de 2016. O vice-presidente Michel Temer havia assumido e aprovado no

Congresso uma proposta de congelamento por 20 anos dos gastos do governo em todas as áreas. A cultura que, historicamente, sempre teve o menor orçamento dentre todos os ministérios, é mais uma vez atacada frontalmente. Num primeiro momento, o desejo do governo é extinguir o Ministério da Cultura, entretanto, como houve uma forte reação dos artistas, Temer recuou e, com dificuldade para encontrar alguém que assumisse a pasta, pois ninguém queria colaborar com um governo que nasce de uma traição, acaba empossando Sergio Sá Leitão que sabe que passará dois anos servindo apenas de figura decorativa sem qualquer possibilidade de propor políticas públicas, pois não contará com nenhum recurso.

Paralelamente a esse pano de fundo, inicia-se uma violenta campanha de demonização dos artistas. Como os editais de fomento à cultura simplesmente desapareceram, nós tínhamos, como única alternativa de financiamento das nossas produções, as leis de incentivos fiscais, sendo a de âmbito federal conhecida como Lei Rouanet. Ainda que esta lei promova muitas distorções devido a imperfeições, ela era, naquele momento, o único instrumento de fomento às artes. E, justamente por ser a única via que poderia ainda manter a produção artística, a Lei Rouanet passa a sofrer ataques da classe média e dos políticos de centro e de direita que acusam os artistas de “mamarem nas tetas do Estado”.

Faço esse rápido relato para dizer que, no momento em que retornei ao Brasil, não existia qualquer aceno financeiro para as artes. E a situação do estado e da cidade do Rio de Janeiro era especialmente difícil. O governador Wilson Witzel acabou

sofrendo um *impeachment* por corrupção pouco depois de completar dois anos à frente do governo. O prefeito, Marcelo Crivella, que sempre esteve mais preocupado com sua igreja neopentecostal do que com a população, também acabou preso nove dias antes do término do seu mandato. A categoria artística estava em uma situação completamente precária do ponto de vista da sobrevivência. E essa situação só irá piorar.²⁹

Em maio de 2018, o Sesc Copacabana, devido a um furo de pauta, me convidou para ocupar o Teatro de Arena com a montagem de *Vocês que habitam o tempo*. Eu aguardava esse convite há algum tempo, entretanto, ele chegou cerca de 40 dias antes da data de estreia – pouquíssimo tempo para iniciar uma produção. E o maior desafio: considerando a dificuldade de lidar com um texto nada habitual especialmente no que diz respeito à memorização, era preciso compor o elenco em pouquíssimo tempo e com disponibilidade total para mergulhar no processo, pois não tínhamos mais do que um mês para os ensaios.

Confesso que passei dois dias pensando se realmente deveria aceitar o convite, dadas as dificuldades envolvidas. Mas a opinião da minha produtora pesou: naquele momento, no Brasil, não estávamos em condições de recusar nenhum trabalho que oferecesse recursos financeiros para a sua realização. Era preciso não desperdiçar nenhuma possibilidade de pagamento

29 Escrevo este texto em fevereiro de 2021. O presidente atual é Jair Messias Bolsonaro que, logo que assumiu, extinguiu o Ministério da Cultura e se comporta, em relação aos artistas, como um inimigo declarado. Esse combate tem origem na total falta de apoio da categoria à sua candidatura.

de cachês aos artistas. Aceitar o convite não significava apenas realizar o espetáculo no Brasil, mas também propiciar que alguns parceiros pudessem pagar seu aluguel.

Convite aceito era arregaçar as mangas e mergulhar no trabalho.

Avaliação do espetáculo em Lisboa

Ao me lançar na tarefa de remontar o espetáculo, fiz uma avaliação da montagem portuguesa. Poderia dizer que fiquei muito satisfeito no geral, entretanto, considereei frágeis alguns pontos da montagem. A falta de humor era um deles. Em três anos vivendo em Lisboa, nunca consegui entender completamente a chave do funcionamento do humor português, mas tinha total consciência da necessidade de contar, na montagem carioca, com atores dotados de veia cômica. Ao longo dos ensaios do espetáculo em Lisboa, consegui definir com clareza o perfil de humor que gostaria de buscar: um trabalho que fizesse brotar um sentimento de absurdo considerado inevitável pelo ator. Uma falta de jeito, uma incompetência, uma completa falta de habilidade para estar seja onde for. Uma imagem: o trabalho de Buster Keaton. Mas pensava também em atores populares, como Jorge Dória, que pudessem abordar o texto com inteligência e ironia, que pudessem brincar com as palavras sem qualquer reverência, de forma mais irresponsável.

Outra fragilidade da montagem portuguesa foi a parte musical. A ausência das diretoras musicais ao longo dos ensaios me obrigou a simplificar as inserções da música, limitando-as às passagens

de cena. No final, a ideia de trabalhar a fala numa perspectiva musical, que me era tão cara no princípio dos ensaios, acabou sendo sacrificada em prol da realização de outras ideias. Essa fragilidade foi percebida e apontada, na defesa da tese de doutorado, da qual o espetáculo fazia parte, por Alexandra Moreira da Silva, que integrou a banca.

Portanto, estes eram os dois pontos nos quais iria focar meus esforços ao retomar a encenação. Chegou a hora de compor o elenco.

Em primeiro lugar, consultei o elenco de Lisboa. Afinal, alguém poderia gostar de ter um motivo, acompanhado de um cachê (mesmo que não muito alto), para vir ao Brasil. Mas ninguém tinha condições naquele momento. O prazo curto não permitia qualquer planejamento e eles precisariam estar no Rio para os ensaios no máximo em duas semanas.

Junto com Fátima Saadi, a dramaturgista do espetáculo e a produtora Damiana Guimarães, fomos lembrando de atores que admirávamos, alguns com quem já tínhamos inclusive trabalhado. Mas minha principal aposta estava em Sergio Machado, excelente ator, comediante implacável com formação de *clown* e larga experiência com esse estilo. Seu palhaço, inclusive, é dos que efetivamente me agradam no gênero: cruel, sarcástico, cínico.

Convidei também uma integrante da minha companhia com quem trabalhava há mais de 10 anos: Fernanda Maia. Sua performance se apoia em uma total sinceridade e, se posso

qualificar a sua postura corporal, diria que é sempre como se lançasse seu corpo, aberto, num salto livre.

Precisava de outros três atores e aqui encontramos dificuldades. Teríamos o mês de junho para ensaiar e estreariamos no dia 6 de julho. Com um convite para integrar o elenco tão próximo da estreia, era mesmo de se esperar que a maior parte dos atores cariocas já estivesse comprometida com outros trabalhos. Daí a dificuldade fazer uma produção com tão pouco tempo. Lá se foi uma semana – a última de maio – no movimento de convidar, receber a uma resposta negativa, pensar em outra opção, convidar, receber a resposta...

Afinal, conseguimos fechar o elenco a tempo de fazer uma primeira leitura nos últimos dias de maio. Completaram o elenco Antonio Alves, Oscar Saraiva e Cristina Flores. Iríamos iniciar nossa curta e ansiosa odisséia.

Retomando alguns princípios conceituais

O texto de *Novarina* é um desafio para o ator. Segundo o autor, ele persegue em cena o homem fora de si. Ou seja, uma figura que não reflita a lembrança de um personagem porque sua identidade importa menos do que sua fala. Uma figura que, atravessada pelas palavras, mostra-se como aquilo que todos nós, efetivamente, somos: *linguagem*.

Não é um raciocínio óbvio. Trata-se de uma reflexão que emana também da obra de Samuel Beckett e que exige um enorme

desprendimento em relação ao modo tradicional empregado na construção dos personagens para a cena – um desprendimento que exige o abandono do método de análise psicológica dos personagens, que visa à criação, em cena, de um certo indivíduo. Um dado fundamental para iniciar um caminho em direção a esse desprendimento é que a arte contemporânea prescinde da ilusão. Mesmo quando a arte é figurativa – e penso no grafite quando me refiro ao figurativismo – ela não abre mão de evidenciar seus materiais ou da criação de um estranhamento espacial, sempre se mostrando como uma interferência concreta na vida.

O desafio que Novarina propõe procura tornar protagonista não aquele que fala, mas a própria fala. Retomando uma citação da qual lancei mão na primeira parte dessa narrativa, evoco novamente Maurice Blanchot quando diz que

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. [...] as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. Doravante, não é Mallarmé quem fala, mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem.³⁰

Beckett relaciona personagens a nomes ou imagens. Novarina sequer se preocupa em revelar os nomes dos seus personagens

30 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 35.

porque eles são apenas a sua fala, sem qualquer preocupação em diferenciá-los. Não há qualquer possibilidade de justificativa psicológica para a existência do personagem. O sujeito em Beckett é sempre menos do que sua fala. O desejo de Novarina é que não haja sequer sujeito.

Mas, voltando a 2018, lembro que tinha apenas um mês de ensaios. Meu desejo seria ter pelo menos três meses para que fizéssemos um período de estudos sobre a proposta de Novarina e tempo para que os atores pudessem fazer experiências a partir das quais cada um construísse em si sua própria maneira de lidar com essas questões. Mas não tinha os três meses. E minha decisão foi não discutir teoria com os atores. O tempo era mínimo e optei por mergulhar direto no jogo com as palavras. Esperava que os atores compreendessem apenas que o sentido iria brotar da relação que eles construiriam com suas falas. E estas deveriam ser proferidas diretamente para a plateia, como se estivessem estabelecendo não um monólogo, mas um diálogo com cada espectador.

Os ensaios

Iniciei a primeira fase dos ensaios da forma mais tradicional: ensaios de mesa. Dedicaria ao estudo do texto uma das quatro semanas de que dispunha. Era preciso construir a fluência daquelas frases, uma fluência que não se apoiaria nos sentidos, mas no ritmo. Era preciso dizer aquelas palavras com a certeza de estar contando uma história convencional. Essa parte do processo não aconteceu com o grupo todo junto. Levando em

consideração que a peça é constituída de monólogos e buscando justamente otimizar o tempo, optei por sessões individuais de ensaios. Sabia que perderia uma reflexão de conjunto – que é fundamental para um espetáculo – mas o prazo apertado não me deixava alternativas. Dessa forma, eu praticamente ensaiava o dia todo, em cinco sessões diárias.

Lembro com prazer de ensaios com Sergio Machado, com quem estava trabalhando pela primeira vez, em que ele chegava dizendo “ontem tive uma epifania”. Sempre muito animado, contava em detalhes ideias que se revelavam para ele, ao estudar suas falas repetindo-as em voz alta trancado no banheiro, e como imaginava que deveria dizer o texto em cena. Eram momentos incríveis porque ele estava absolutamente mergulhado no universo proposto por Novarina.

Enfim, para encurtar a já curta história dos ensaios para *Vocês que habitam o tempo*, passada a temporada, pude avaliar o resultado dessa remontagem. Em relação ao trabalho musical, o elenco demonstrou não ter grande intimidade com o canto. Isso me levou a fazer uma concessão a cerca de dez dias da estreia: a princípio eu e as diretoras musicais Paula Leal e Amora Pêra tínhamos o projeto de realizar toda a partitura musical apenas com os atores em sua relação com o texto mas encontramos grande dificuldade, especialmente nas partes corais. Mais uma vez foi necessário simplificar o trabalho musical e, buscando manter ainda um eco da proposta inicial, resolvemos incorporar ao elenco a violoncelista Maria Clara Valle que seria, em cena, uma espécie de guia musical para os atores.

Essa solução trouxe uma atmosfera menos seca ao espetáculo, na medida em que o instrumento trazia uma melodia que contrastava com o texto que, presente de modo propositalmente excessivo, encontrava descanso e respiro nas interferências de Maria Clara.

Já com relação ao meu desejo de encontrar o trabalho de ator adequado à proposta, Sergio Machado me deu a medida exata do empenho e da direção ideal na construção do jogo entre o ator e o texto de Novarina. Elaborando seu trabalho a partir de imagens que lhe chegavam ao proferir o texto em voz alta – as “epifanias”, como ele as denominou – Sergio desenvolveu um trabalho de composição com enorme responsabilidade em relação ao texto, mas com total liberdade em relação às imagens.

Seu monólogo era o último do espetáculo e, como o elenco ficava em cena todo o tempo, ele propôs só entrar definitivamente no momento do seu monólogo, mas fazer entradas pontuais no sentido de ir arrumando o espaço cênico nas passagens de cena. Para dar um exemplo: o cenário é repleto de bolas de tamanhos diversos; em dado momento ele entrava com um cubo, olhava à sua volta, constatava que o cubo não ficaria bem ali e retornava com o cubo para o camarim. Na entrada seguinte, ele vinha com muitas pequenas bolas de borracha coloridas e as jogava no espaço saindo de cena feliz pela contribuição feita. Enfim, suas ações reafirmavam a cena a partir da presença concreta dos elementos e não na intenção de produzir um sentido específico. Essa ideia criou uma dinâmica no espetáculo que, ao contrário da experiência em Lisboa, trazia alguma expectativa a cada entrada, no sentido de imaginarmos o que Sergio faria dessa vez.

Sua abordagem baseada em uma extrema concentração no instante de cada ação o levava, às vezes, a desistir de um gesto ou de uma entonação ou, ao contrário, a inventar algo novo em função do jogo que ele estava estabelecendo. Não havia nunca um estar ligado no automático. A composição do Sergio tinha uma base construída nos ensaios, mas estava permanentemente em elaboração, ele estava sempre atento não apenas à presença dos colegas, mas principalmente à plateia. Sergio respirava junto com ela. Essa qualidade do trabalho eu atribuo à sua formação e à sua experiência com o *clown*.

Enfim, procurando não me estender muito, gostaria de encerrar dizendo que ainda tenho dúvidas se deveria ter aceitado o convite para remontar o espetáculo em tão curto tempo. Se, por um lado, pude ver o cenário e o jogo plástico dos movimentos dos atores no belíssimo palco redondo do Sesc Copacabana, se pude confirmar através do trabalho do Sergio que minha aposta em um comediante seria a mais acertada, por outro lado, continuei sem conseguir realizar o principal salto no jogo com o texto, que seria tratar a elocução dos atores muito mais como uma composição musical do que como uma fala. A entrada do violoncelo trouxe beleza e suavidade ao espetáculo, porém não posso deixar de assinalar que troquei o mergulho na musicalidade da linguagem pela harmonia sonora.

Mas o teatro é assim mesmo: sempre nos deixa uma ponta solta que nos persegue e impulsiona na direção de, em algum momento, conseguirmos amarrá-la finalmente. Mas sabemos também que, ao fazê-lo, outra ponta solta se apresenta.

MONTAGEM EM LISBOA

FOTOS DE
ALEXANDRE VAZ



Anastasiya Kozubovskaya, Daniel Barros, Laura Morais da Silva, Daniela Rosado e Ana Vilela da Costa







Ana Vilela da Costa



Anastasiya Kozubovskaya e Daniel Barros



Daniel Barros





Laura Morais da Silva



Laura Morais de Silva e Mariana Gomes





Daniela Rosado



Mariana Gomes



Cenário de Doris Rollemberg



Laura, Ana, Rodrigo Viegas, Daniela, Anastasiya, Antonio Guedes, Mariana e Daniel





MONTAGEM NO RIO DE JANEIRO

FOTOS DE
CAROLINA MADURO



Cenário de Doris Rollemberg







Maria Clara Valle, Antonio Alves e Oscar Saraiva



Oscar Saraiva





Antonio Alves



Cristina Flores

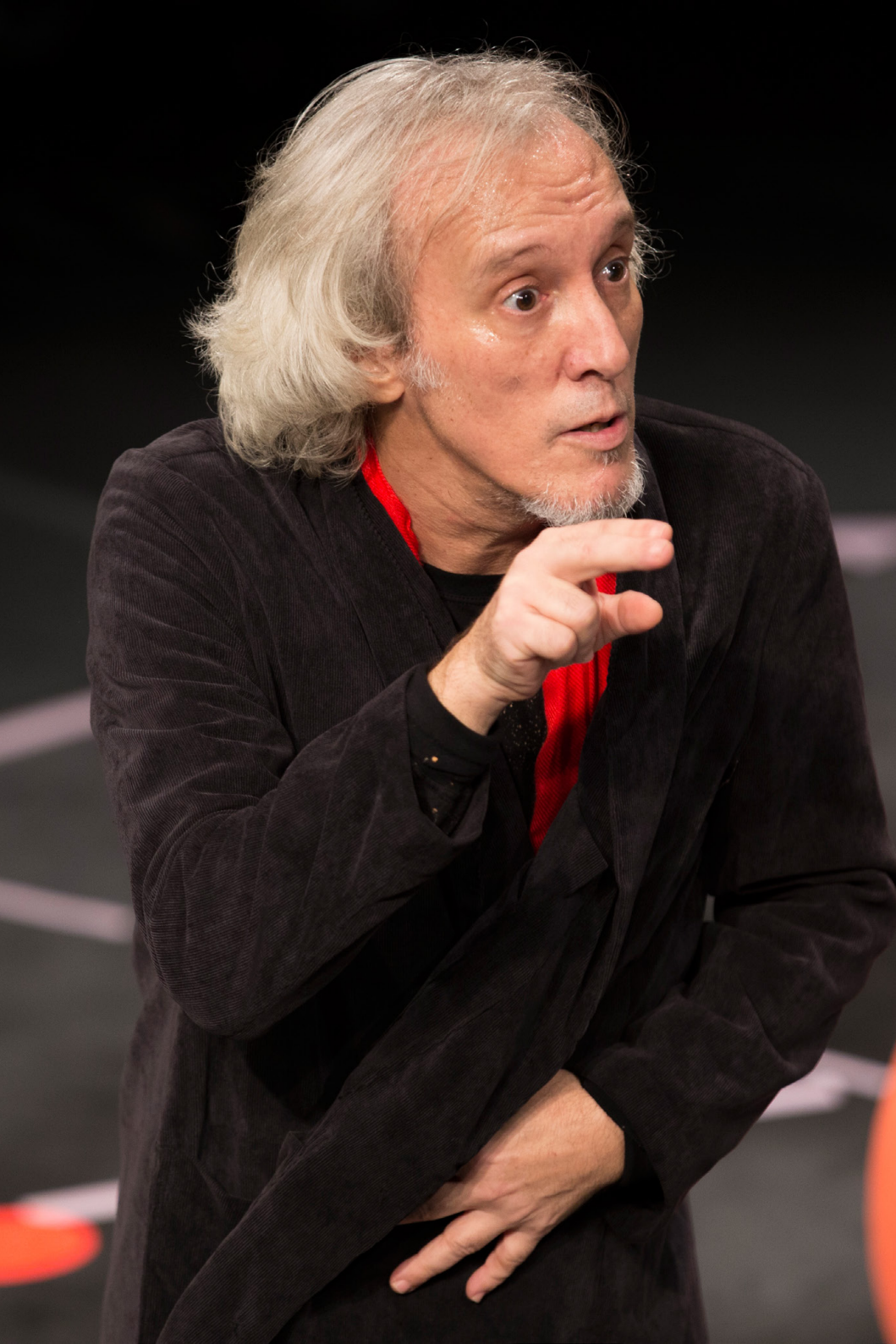




Maria Clara Valle



Sérgio Machado





Fernanda Maia









BIBLIOGRAFIA GERAL

SOBRE A LINGUAGEM

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto – o homem e o animal*. Trad. André Dias e Ana Bigotti Vieira. Lisboa: Edições 70, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2006.

BARTHES, Roland. *A lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 2007.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DELEUZE, G., GUATTARI, F.. *Kafka – Para Uma Literatura Menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DELEUZE, G., GUATTARI. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2014.

DELEUZE, G., GUATTARI. *Sobre o teatro*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenómeno*. Trad. Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2012.

DUBOIS, Jean *et al.* *Dicionário de linguística*. Trad. Frederico Pessoa de Barros *et al.* São Paulo: Editora Cultrix, 1993, p. 524.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Machado e Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. Lisboa: Edições 70, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

LEVINAS, Emanuel. *Ética e infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2013.

LEVINAS, Emanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2014.

LEVINAS, Emanuel. *Da existência ao existente*. Trad. Paul Albert Simon e Ligia Maria de Castro Simon. Campinas: Papyrus, 1998.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Nova Vega, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Palestras*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 2009.

SAES, Sílvia Faustino de Assis. *A linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SOBRE TEATRO

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

ARTAUD, Antonin. *Nouveaux écrits de Rodez*. Paris: Gallimard, 1977.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina C. Rocha. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000.

ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BARTHELET, Philippe. *Les mots éclairés*. Paris: Pierre-Guillaume de Roux, 2014.

CASANOVA, Pascale. *Beckett l'abstrateur*. Paris: Seuil, 1997.

CRAIG, Gordon. *Da arte de teatro*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, s/d.

FANÉS, Jordi Ibáñez. *La lupa de Beckett*. Madrid: Machado Libros, 2004.

FÉRAL, Josette. *Além do limite*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Trad. J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lucia Pupo e Silvia Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Angela Leite. *Traduzindo Novarina: cena, pintura e pensamento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

LOPES, Angela Leite (org.). *Novarina em cena*. Colaboração de Ana Kfoury e Bruno Netto dos Reys. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MARGARIT, Lucas. *Las huellas en el vacío*. Madrid: Editorial La Avispa, 2003.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

NOVARINA, Valère. *Le théâtre des paroles*. Paris: P.O.L éditeur, 2007.

NOVARINA, Valère. *Pendant la matière*. Paris: P.O.L éditeur, 1991.

NOVARINA, Valère. *L'organe du langage c'est la main*. Paris: Argol éditions, 2013.

NOVARINA, Valère. *O avesso do espírito*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

NOVARINA, Valère and DUBOUCLEZ, Olivier. *Paysage parlé*. Chatou: Les éditions de la transparence, 2011.

OLIVEIRA, Marcela. *O teatro da espera: Beckett e a ruína do drama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O outro diálogo*. Trad. Luís Varela. Lisboa: Editora Licorne, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras / Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Rachel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre and VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, Vol. I. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Brasiliense, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre and VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, Vol. II. Trad. Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 1986.

SOBRE LITERATURA

ANDERS, Gunter. *Kafka: pró & contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1984.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SOBRE PERFORMANCE

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. Trad. Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SOBRE ARTES

BYINGTON, Elisa. *O projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIAS, Sousa. *O riso de Mozart*. Lisboa: Documenta, 2016.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Trad. Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1998.

GARIMORTH, Julia (Direção). *Markus Lüpertz – une rétrospective*. Paris: Paris Musées, 2015.

HANSLICCK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2015.

KANDINSKY, Wassily. *O futuro da pintura*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2016.

KANDINSKY, Wassily. *Gramática da criação*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2008.

LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp e o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

SCHAPIRO, Meyer. *A dimensão humana na pintura abstrata*. Trad. Betina Bishot. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

FIÇÃO

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BECKETT, Samuel. *Novelas e textos para nada*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BECKETT, Samuel. *Primeiro amor*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1987.

ÉSQUILO. *Oresteia*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2014.

ÉSQUILO. *Persas*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2009.

KAFKA, Franz. *Sonhos*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

KAFKA, Franz. *Essencial*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. Porto: Porto Editora, 2013.

NOVARINA, Valère. *Vocês que habitam o tempo*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

NOVARINA, Valère. *Une langue inconnue*. Carouge-Genève: Éditions Zoé, 2012.

NOVARINA, Valère. *Teatro dos ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

NOVARINA, Valère. *O animal do tempo*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Roberta Barni e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editor, 1990.

REVISTAS

FUEST, Leonhard. Puro ócio: a metamorfose de Franz Kafka. In *Nada* n. 18. Lisboa: Nada Edições, setembro/2014, p.149-166.

PAIXÃO, Pedro A. H. Considerações sobre os desenhos e o desenho de Kafka. In *Nada* n. 18. Lisboa: Nada Edições, setembro/2014, p.141-147.

Vários autores. Dossier Valère Novarina *In Europe*. Paris: Europe, août-septembre 2002.