

TEATRO *transcende*

FURB BIBLIOTECA AL

16º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

10ª MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO

O TEATRO Transcende

FURB BIBLIOTECA CENTRAL



792
T 3025
Fazendo...

ISSN nº 1516-7739
Ano 11/ 2002 - nº 11 - Pg. 1 - 104



Reitor
Prof. Egon José Schramm

Vice-Reitor
Prof. Rui Rizzo

Pró-Reitor de Extensão e
Relações Comunitárias
Prof. Roberto Diniz Saut

Chefe da Divisão de
Promoções Culturais e Eventos
Profª Noemi Kellermann

Coordenadora do 16º Festival
Universitário de Teatro de
Blumenau
Profª Pita Belli

Projeto gráfico,
Diagramação e finalização
Cibele Bohn

Capa
Free Comunicação

Fotografia
Rogério Pires

UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU
Rua Antônio da Veiga, 140 - C.P. 1507
Fax: (47) 322-8818 - Fone: (47) 321-0200
CEP 89010-971 - BLUMENAU - SC

Luz... som... abram-se as cortinas para a Cultura

O teatro com suas linguagens, olhares, pensares, apresenta e representa a vida em seus melhores e piores momentos.

Nas platéias o admirador, muitas vezes vestido de espectador, se enxerga plenamente em suas máscaras hodiernas.

O teatro expõe a alma, a beleza, as virtudes, o vício, o desejo, a malícia, a vaidade e em momento fugaz, a genialidade humana.

A Universidade Regional de Blumenau tem se apropriado dessa arte, durante dezessete invernos, como uma forma especial de fazer extensão, objetivando aquecer o coração do admirável público com cultura, emoção e lazer.

Emoção que extravasa para além das portas solenes do Teatro Carlos Gomes, em Blumenau, SC, e que ganha as ruas para motivar, encantar e fazer pensar. Mais de cem mil pessoas dos mais diversos estados brasileiros, além do Chile, da Argentina e de Portugal foram tocadas, desestruturadas, emocionadas... através do gesto, do olhar, da palavra e das muitas e muitas faces dos atores que viveram papéis cômicos, trágicos...

Mas, a cada novo ano, novas pessoas precisam ser tocadas, precisam sentir a paixão que vem da arte de representar... Quem sabe, em algum momento no palco de suas vidas, possam expressar sentimentos sem medo do riso, do olhar e da censura de outros, porque aprenderam com o teatro que é possível e necessário mostrar as mazelas e alegrias da alma.

Pois se assim o for, a verdadeira extensão universitária se concretiza e se expande, com o auxílio do teatro, para além do campus, para além do material, para além do cotidiano. Torna-se extensão para a VIDA.

Dra. Lúcia Sevegnani
Pró-Reitora de Extensão e Relações Comunitárias
Universidade Regional de Blumenau

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA FURB

O teatro transcende - n.1 (jul.1992). Blumenau : FURB,
Divisão de Promoções Culturais, 1992 -

Anual

ISSN

1. Teatro - Periódicos. I. Universidade Regional de
Blumenau. Divisão de Promoções Culturais.

FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU: AÇÕES E REPERCUSSÕES

Não são novidade no Brasil os festivais universitários de teatro. Paschoal Carlos Magno, há mais de sessenta anos, numa ação pioneira, já incentivava os estudantes brasileiros a percorrerem esse caminho. O que aconteceu foi que, com o passar dos anos, os festivais universitários foram desaparecendo.

No entanto, numa cidade pequena do interior de Santa Catarina, mais precisamente em Blumenau, sobrevive um Festival Universitário de Teatro que congrega anualmente mais de 200 artistas, entre grupos selecionados e convidados em geral. Em julho do presente ano ocorreu a 16^a edição deste festival, realizada apesar de todas as dificuldades. E sobrevive porque se fez conhecer em todas as universidades brasileiras e da América Latina, cujos alunos a cada ano aguardam sua realização, na certeza de poderem ter seus trabalhos avaliados por profissionais qualificados. Somente em 2002 houve mais de noventa espetáculos inscritos entre a mostra competitiva e a Mostra Paschoal Carlos Magno, dos quais quatorze integraram a programação. É claro que também o acréscimo de inscrições se deve ao fato de que, desde a edição anterior, a coordenação do festival instituiu uma ajuda de custo aos grupos para auxílio de transporte até a cidade de Blumenau. Era notória a progressiva diminuição de inscrições que vinha ocorrendo até então, o que demonstra a crescente necessidade de apoio financeiro do próprio evento para a realização das viagens, pois ao que tudo indica as universidades de origem também restringem os recursos para esse tipo de atividade. Quanto aos grupos

independentes, sabe-se que a dificuldade em conseguir recursos para deslocamentos é ainda maior, dada a falta de apoio que as artes, de maneira geral, sofrem dos órgãos oficiais e do empresariado em geral.

Composto por uma mostra competitiva e outra paralela (*Paschoal Carlos Magno*), além do *Palco sobre rodas*, oficinas, debates, palestras, e em especial na 16^a edição quatro pequenos espetáculos oriundos do *Projeto Nova Dramaturgia*, o festival se constitui num raro momento de encontro entre estudantes e profissionais de teatro que podem, ali, durante os nove dias em que tudo acontece, assistir, fazer e discutir seus trabalhos. Também para os grupos locais o festival se constitui de grande valia, pois é quando podem entrar em contato com profissionais diversos e ter acesso a referentes da produção artística teatral que acontece fora do âmbito regional. Isto se deve ao fato de, como afirma Carreira: "Apesar de que, em tempos de posmodernidade, a idéia de integração de culturas regionais aparece como uma realidade mais que desejável, como algo concreto, vemos que a vida teatral nas cidades brasileiras de porte médio e pequeno demonstram que o isolamento persiste como traço fundamental nos processos de produção teatral levados a cabo por uma infinidade de grupos que se equilibram entre o desejo de fazer um teatro 'profissional' e o fato de fazer um teatro possível." (Carreira, *in Contextos Teatrais Regionais: Brecht como referência mítica*) Neste caso, o festival tenta suprir as dificuldades que os grupos têm em se deslocar em direção aos centros de produção em

busca do aporte de conhecimento.

No entanto, o festival não se restringe ao público especializado. Todas as suas atividades são abertas à comunidade em geral. Além disso o festival conta com o *Palco sobre Rodas* que leva os espetáculos do festival à escolas, terminais rodoviários urbanos, ancionatos, centros comunitários, praças, shoppings etc., dependendo, logicamente, das características de cada um. A cada ano, entretanto, aumenta o número de grupos que, mesmo não tendo sido selecionados para alguma das mostras do festival, acorrem à coordenação para que seus trabalhos sejam incluídos na programação do *Palco sobre Rodas*. Na medida do possível e segundo alguns critérios que variam entre possibilidades de infra-estrutura e proposta de trabalho dos grupos, os espetáculos são efetivamente incluídos.

Dentre as atividades oferecidas, palestras e oficinas procuram nortear o tema geral do festival, que foi instituído na 15^a edição e que pretende discutir, a cada ano, um tema em atualidade, seja pelo fato das discussões gerais do meio teatral estarem direcionadas a ele, ou pela própria angústia manifestada pelos grupos. Esse tema passou, desde então, a ser definido e lançado durante a própria realização do festival para a edição seguinte. E para que se estabeleça são convidados profissionais que desenvolvem trabalhos relacionados ao assunto em questão, principalmente no que concerne às palestras. Na área específica das oficinas, como muitas são as necessidades dos alunos de teatro, é necessário abrir um pouco mais o leque de abrangência. Em 2002, por exemplo, o tema geral foi a dramaturgia, no entanto o festival contou com oficina na área da preparação vocal, treinamento do ator e teatro de rua, além, é claro, da específica relacionada ao tema. As oficinas acontecem

no período da manhã durante cinco dias, perfazendo um total de 15 horas de trabalho para cada uma.

Também desde a 15^a edição o festival tem procurado um contato mais estreito com as pesquisas universitárias na área teatral, promovendo seminários para que os pesquisadores possam fazer suas comunicações, e assim, dar a conhecer as investigações que estão sendo levadas a cabo nos cursos de pós-graduação das universidades brasileiras. Em 2001 aconteceu o seminário de pesquisa UDESC-UNIRIO e em 2002 o seminário do Curso de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) da UDESC. Essa tentativa de aproximação entre prática e teoria, onde as duas possam ser confrontadas, é papel que o festival pretende continuar cumprindo e incentivando, tentando minimizar a distância entre o pesquisador e seu objeto de indagação.

A *Mostra Competitiva* e a *Mostra Paschoal Carlos Magno* são compostas pelos espetáculos selecionados por uma comissão especialmente convidada para tanto e são apresentados, em princípio, num dos dois auditórios (de 250 e de 900 lugares) do teatro local – Carlos Gomes – salvo no caso do teatro de rua. Na *Mostra Competitiva* inscrevem-se os grupos vinculados a universidades brasileiras, sejam grupos de extensão ou diretamente ligados aos cursos de teatro, e na *Paschoal* inscrevem-se grupos independentes de todo o Brasil, América Latina e países lusófonos. Na primeira os grupos concorrem a troféus de Melhor Espetáculo, Direção, Ator, Atriz, Conjunto de Atores, Iluminação, Cenário, Figurino e Concepção Sonora, escolhido por júri de profissionais da área convidados. Na segunda os grupos concorrem ao prêmio Destaque da Mostra, eleito por júri popular através de votação eletrônica. É no momento das

apresentações que o público externo comparece em massa ao teatro, sendo que o festival, por seus anos de existência, já tem seus espectadores cativos que lotam os dois auditórios em todas as apresentações. Espectadores que vêm de toda a região metropolitana do Vale do Itajaí, do estado de Santa Catarina de um modo geral, e de outras localidades do país.

No entanto, o que se caracteriza como o grande momento do festival, sem sombra de dúvidas, é o tempo destinado à análise dos espetáculos, onde os participantes podem, inclusive, aferir os conhecimentos que estão efetivamente adquirindo nas oficinas. Tal é a sua relevância que desde 2001 a oficina de Direção Teatral passou a acontecer junto às análises. Isto decorreu do fato de que cada sessão de análise passou a ser considerada, tanto pelos participantes quanto pelos assessores como pela coordenação do festival, uma aula de direção. Os alunos inscritos devem assistir aos espetáculos e formular uma questão para ser levantada durante o debate e, após o seu término, permanecem com os analisadores para dar seguimento ao estudo. Os grupos e seus diretores encontram aí uma rara oportunidade de terem seus trabalhos analisados por profissionais altamente qualificados e que são especificamente convidados para essa tarefa, escolhidos segundo critérios que permeiam, não somente seu grau de conhecimento, como também sua capacidade em explicitá-los. Cabe ao analisador o papel de mestre em seu sentido mais amplo. E para tanto há que ter a qualidade de se fazer ouvir e compreender.

Ainda, dentro da programação do festival, há lugar para o *Projeto Dramaturgia*, que desde 2001 vem incentivando autores do estado de Santa Catarina a produzirem textos para teatro e onde podem ter a possibilidade de vê-los montados. Este projeto acontece ao

longo do ano, onde autores, sob a orientação de um dramaturgo, desenvolvem seus textos e, em conjunto com diretores e atores discutem as possibilidades cênicas de cada um até que os grupos realizam suas montagens que são apresentadas durante o festival.

Há que ressaltar, ademais, que desde a 15ª edição o festival instituiu uma equipe de assessoria que muito tem contribuído para a elevação de sua qualidade, por seu amplo conhecimento na área específica do teatro. Esta equipe¹ tem aconselhado a coordenação do festival não só no que concerne às especificidades profissionais de cada convidado, como também a alguma mudança possível que o festival pretenda implantar.

Segundo os depoimentos e relatos dos participantes, sejam palestrantes, oficinantes, debatedores, grupos locais ou de outras regiões, em geral não há dúvidas de que esse seja um grande momento do teatro nacional no que diz respeito a reflexão sobre seus rumos e produções, caracterizando-se inclusive como uma espécie de "Escola Anual de Teatro".

¹ Fernando Peixoto (SP), Paulo Vieira (PB) e André Carreira (SC).

Pita Belli
Coordenadora
do 16º FUTB



COMISSÃO ORGANIZADORA DO 16º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Profª Noemi Kellermann
Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Profª Pita Belli
Coordenação do 16º FUTB

Prof. Roberto Diniz Saut
*Pró-Reitor de Extensão e Relações
Comunitárias*

CONSELHO CONSULTIVO

Paulo Vieira (João Pessoa/PB)
Fernando Peixoto (São Paulo/SP)
André Carreira (Florianópolis/SC)

EQUIPE DE TRABALHO DO 16º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Bia Pasold, Cibele Bohn
Elfy Eggert, Joane Redin
e Moisés Moraes

Coordenações

Bia Pasold
(Recepção, Hospedagem e Transporte)

Cibele Bohn e José Gomes
(Hospedagem e Transporte)

Tânia Regina dos Santos
(Palco Sobre Rodas)



EQUIPE DE APOIO

André de Souza, Alex Lawrence
Blankenburg, Anderson Louis
Scholemburg, D. Dina, Liziane Largura,
Bia Pasold, Carlos Falcão, Carolina de
Borba Vidal, Carlos Crescêncio,
Caroline Carvalho, Cibele Bohn,
Cláudia de Sousa, Cyro Delnero,
Rodrigo Dalmolin, Everton Duarte,
Denise Schmidt, Diego Negherbon,
Eduardo Schwabe, Elfy Eggert, Joane
Reddin, Moisés Moraes, Luis Eduardo
Lino, Cristiane da Silva, Ivan Marciano
Felicidade (Feliz), Janaína Gottardi,
José Gomes, Valdinéia Sidnorelli,
Juliane Stenzinger, Klauss Pfiffer
Tofanetto, Leide Regina de Liz, Luciano
Bugmann, Mara Andrade, Martinus
Koepsel, Osni Cristóvão, Sidinéia
Kopp, Tânia Regina dos Santos, Tatiane
Mileide Danna, Yone Yara Pereira,
Leandro Mondini, Danili Katarine
Vasconcelos, Larissa de Almeida, Leila
Cristiane Fernandes, Diogo Urias,
Camila, Desirre Silveira, Mariane
Quinto, Anelise Kunz, Diogo Fontes,
Marciana Galdino, Janete Nogueira,
Alex Júnior, Gisele Schramm, Paulo
Roberto (Choco)

APRESENTANDO...

A leitura desta edição de "O TEATRO TRANSCENDE" conduz o leitor a impressionante viagem de emoção e conhecimento tal é a diversidade, origem, intensidade e qualidade dos textos produzidos pelo admirável elenco de autores presentes.

Ler esta edição, da primeira a última página significará, com certeza, obter momentos de expressivo crescimento ao leitor: No texto de abertura "FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU: AÇÕES E REPERCUSSÕES", PITA BELLi, coordenadora do Festival Universitário de Teatro de Blumenau, apresenta competente relato e análise do festival oferecendo ao leitor uma visão dos motivos pelos quais o Festival Universitário de Teatro de Blumenau conquistou e manteve o seu papel de importância e de produtor do "grande momento do teatro nacional quanto a oportunidade de revelação sobre rumos e produções". Em "CENAS DE GUERRA, EM ÉSQUILO", FÁTIMA SAADI, em tempos desejados de paz, oportunamente, disserta sobre a guerra, como tema, na dramaturgia de Ésquilo, em análise pela qual remete o leitor a tempos, passado e presente, em olhar reflexivo sobre conceitos e motivos relativos a guerra na história da humanidade.

ROBERTO MALLET, em "O DESEJO MIMÉTICO", traz ao leitor, Platão, Cervantes, Giovanni Reale e René Girard, fundamentando reflexão sobre o que Girard chama de "desejo mimético" como específico do ser humano. PAULO VIEIRA, fala ao leitor das significações relativas ao lugar que ocupa Plínio Marcos no quadro da dramaturgia nacional contemporânea autor que influenciou, com sua obra, toda uma geração nascida sob a ditadura militar no Brasil.

Três textos, em tradução de JOSÉ RONALDO FALEIRO, são magníficas aulas de valioso conteúdo para as questões relacionadas a formação do ator: "COPEAU E A JUVENTUDE": A FORMAÇÃO DO ATOR, de Patrice Pavis e "O VIEUX COLOMBIER" de Etienne Decroux. José Ronaldo Faleiro completa a sua participação nesta edição com o seu texto "DIZER BRECHT, DIZER STREHLER", através do qual dá voz ao ator Strehler que revela Brecht em espetáculo no Teatro de Odeon, em Paris.

"INTERDISCIPLINARIDADE ARTÍSTICA E LA FURA DELS BAUS": OUTRAS DIMENSÕES EM PERFORMANCE" de FERNANDO PINHEIRO VILLAR, conta ao leitor a trajetória do grupo de LA FURA, companhia de Teatro de Barcelona, analisando, sob amplo enfoque as questões da interdisciplinaridade presente na constituição desse grupo espanhol de diferentes origens: teatro, música, artes plásticas, circo e dança, produzindo novas formas de expressão dentro da arte teatral.

CLÓVIS LEVI, que reside, atualmente em Coimbra, Portugal, envia a revista O TEATRO TRANSCENDE, "UMA VISÃO RÁPIDA (e incompleta) DO TEATRO DE MOÇAMBIQUE, num relato emocionante sobre o "FESTIVAL DE AGOSTO" do qual participou em 2002 oferecendo ao leitor uma visão do contexto sócio - histórico e cultural do país o qual vem revelar o atual teatro moçambicano.

Em "A DRAMATURGIA PAULISTA DA GERAÇÃO 90" SILVANA GARCIA oferece ao leitor a oportunidade de conhecer uma parte expressiva e importante da produção dramatúrgica de uma nova geração em São Paulo.

O "PNEUMOTEXTO", nesta edição, é o texto de MÁRIO PRATA, a quem os teatremiros aguardaram, com grande expectativa receber no festival e que impedido de comparecer, fala a todos pelo seu texto enviado ao festival e lido, em sessão especial do 16º FUTB de forma igualmente bela e cativante pelo CELSO NUNES.

DANIEL VERONESE em "... LAS MÁQUINAS POÉTICAS..." escreve, a partir de reflexões sobre um trecho de Karl Kraus sobre questionamentos entre lógica e arte em língua espanhola, assinalando a presença sempre esperada e marcante do teatro do Chile e da Argentina nos festivais de teatro de Blumenau.

A leitura desta edição encerra-se com dois grandes registros através dos textos dos participantes do SEMINÁRIO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM TEATRO/ MESTRADO UDESC e o PROJETO DE FORMAÇÃO DRAMATÚRGICA (Projeto Nova Dramaturgia do 16º FUTB), no Festival Universitário de Teatro de Blumenau o qual desenvolveu-se durante todo o ano, culminando com a encenação no Festival dos textos produzidos pelos participantes do projeto e publicados, nesta edição com introdução em texto de ALFREDO MEGNA, orientador do projeto Formação Dramatúrgica.

A presente edição de O TEATRO TRANSCENDE cumpre de forma muito especial aquela importante meta a qual temos procurado alcançar nos últimos e recentes anos, ou seja: ser uma revista a qual tendo registrado um festival que alcançou tal importância no meio teatral, cumprir uma missão igualmente essencial, a de conter em sua páginas, informação, inspiração, emoção, conteúdo, em conjunto tal que possa a revista ser também desejada por todos que estudam, trabalham e amam o TEATRO.

Noemi Kellermann
Chefe da Divisão de
Promoções Culturais



Neste Número...

FURB BIBLIOTECA CENTRAL

Coordenação

- 02 Festival: Blumenau: Ações e Repercussões (Pita Belli)
06 Apresentando... (Noemí Kellermann)

Artigos

- 08 Cenas de Guerra em Ésquilo (Fátima Saadi)
16 O Desejo Mimético (Roberto Mallet)
20 Plínio Marcos, a Dor Além da Ideologia (Paulo Vieira)
23 Copeau e a Juventude (John Rudlin - Tradução: José Ronaldo Faleiro)
30 O Ator (Patrice Pavis - Tradução: José Ronaldo Faleiro)
39 O Vieux Colombier (Etienne Decroux - Tradução: José Ronaldo Faleiro)
46 Dizer Brecht, Dizer Strehler (José Ronaldo Faleiro)
48 Interdisciplinaridade Artística e Las Fura Dels Baus (Fernando Pinheiro Villar)
52 Uma Visão Rápida (e incompleta) do Teatro de Moçambique (Clovis Levi)
57 A Dramaturgia Paulista da Geração 90 (Silvana García)
59 Pneumotexto (Mário Prata)
61 Las Maquinas Poéticas (Daniel Veronese)

Comunicações

- 63 A Etica del Espacio - Algunas Directrices para la investigación del espacio en la posmodernidad (Máximo Gómez)

- 64 Teatro Popular x Reificação - essência humana contra a banalização (Roberto Murphy)
68 A Formação do Ator em Copeau e Lecoq (Cláudia Sachs)
74 Conceitos sobre a Cultura pós-moderna para abordar a Dramaturgia Plagiocombinada (Fábio Salvatti)
77 A Hermenêutica Simbólica como Possibilidade Epistemológica para o Estudo do Espaço Teatral (Ismael Scheffler)
80 O Treinamento Vocal do Ator na contemporaneidade: A Relação Técnica Vocal e Organicidade Vocal (Janaína Träsel Martins)
84 A Articulação do Treinamento com o Material Criativo: Uma construção do Espetáculo Teatral (Valéria de Oliveira)

Projeto Dramaturgia

- 87 El Producto como excusa para el Proceso (Alfredo Megna)
88 O Compassado ir e Vir e Corpos a Pulsar (André Silveira)
89 Meditação de Thaís (Afonso Nilson)
91 Copo de Cristal que não sabe se cai no balançar do Armário (Ricardo Sontag)
93 Chata, Fria e sem Recheio (Rogério Cristofoletti)

Especiais

- 97 Premiados
100 O Público como participante do Festival
102 Palco Sobre Rodas
103 Convidados

Cenas de guerra em Esquilo

Fátima Saadi*

"É preciso ser muito insensato para preferir a guerra à paz.

Na paz, os filhos sepultam os pais, na guerra, os pais sepultam os filhos."

Heródoto.¹

Tragédia

Uma das principais questões do teatro diz respeito ao que mostrar em cena.

Evidentemente, isto varia de época para época, em consonância com a compreensão da especificidade da cena e com a função atribuída ao teatro em cada período.

Aristóteles recomenda na *Poética* que se deixe fora da tragédia o monstruoso e o irracional, dando-se preferência ao crível, ou seja, àquilo que a platéia pode aceitar como possível, àquilo com que ela pode se identificar.

Devido à "grande evidência representativa [da tragédia], quer na leitura, quer na cena",² tudo o que ali se mostra fica, por assim dizer, intensificado.³ Ora, o objetivo da tragédia é, em última instância, a produção de um estado comum à arte e ao mundo: pela catarse, o espectador passaria pelas emoções do terror e da compaixão, purificando-as de seus excessos e utilizando-as como *relais* para encontrar um foco em sua relação consigo mesmo (pelo pavor de que o que viu em cena lhe aconteça) e com os demais (pela piedade, que faz com que ele se coloque no lugar do outro). Este estado "médio", entre o excesso das paixões e a lógica do raciocínio filosófico ou científico, constitui-se num campo de reflexão que integra sensível e inteligível e atribui valor de conhecimento não apenas aos júzios universais, mas também ao que releva do âmbito do particular.

A tragédia lida basicamente com os mitos, como, aliás, faz a epopéia, mas o poeta trágico deve buscar a concentração, não lhe sendo facultadas nem as tramas múltiplas nem a grande extensão no tempo, admitidas, no entanto, nos poemas épicos. A síntese é o objetivo máximo do autor de tragédias: ele articula os passos da trama de modo a formar um todo coerente e econômico. Ele trabalha no âmbito da criação de sentido para uma ação que poderia ocorrer, de modo verossímil e necessário.

Para compreender de forma ainda mais clara o que

caracteriza as tragédias, podemos compará-las com as narrativas históricas que, segundo Aristóteles, "têm que expor não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens",⁴ ressaltando que estes eventos se relacionam de forma casual e não necessária. Efetivamente, a *História*, de Heródoto, mantém com a narrativa épica de Homero mais semelhanças que com as tragédias. Homero narra, na *Ilíada*, as consequências que a desavença entre Aquiles e Agamémnon trouxe para a guerra de Tróia. Heródoto narra o confronto entre a cultura grega e a asiática. Ambos mencionam todos os fatos e todas as personagens destes embates, com seus antecedentes imediatos, a intervenção dos deuses ou dos oráculos, as ligações familiares dos envolvidos, seus principais feitos. O painel se constrói por superposição de informações, não por seleção.⁵

Ficção

A estrutura da tragédia, que entrelaça, de forma necessária e verossímil, fatos que poderiam ter acontecido, inaugura, no entender de Jean-Pierre Vernant, o âmbito do ficcional.⁶

Mas para que a ficção trágica seja eficiente, isto é, para que ela crie este lugar a partir do qual o homem grego poderá compreender sua relação consigo mesmo e com a cidade, é preciso que se observe um delicado equilíbrio entre proximidade e distância.

Os relatos míticos remetem ao passado, mas, por fazerem parte das tradições do povo grego, aproximam-se da platéia. As cerimônias nas quais são apresentadas as tragédias são festas cívicas que, por um lado, prestam uma série de homenagens aos deuses, mas, por outro, demarcam com clareza a especificidade da *polis*, que pouco ou nada deve à realeza de base divina que vigorou na Grécia até mais ou menos o século VIII a. C. A progressiva participação dos cidadãos nos negócios da cidade, a partir da constituição promulgada por Clístenes, em

508 a. C., faz com que se possa mesmo considerar que a tragédia, segundo Denis Guénoun, "conta as respostas do Rei ao povo – fala de sua responsabilidade."⁷

O fenômeno trágico na Grécia antiga dura aproximadamente um século.⁸ Do ponto de vista do foco ficcional, poderíamos referir dois marcos para este período. O primeiro, no início do século V a. C., foi a punição a Frínico por ter ferido os sentimentos do público ateniense quando, em 492 a. C., transformou em tragédia a retomada, pelos persas, da cidade de Mileto, na Ásia Menor, ocorrida apenas dois anos antes. Mileto havia tentado se rebelar contra o domínio imperial com a ajuda de Atenas, sua cidade-mãe, que para lá havia enviado tropas e navios e sofrido graves perdas com a derrota.⁹

Heródoto refere o fato:

Os Atenienses, ao tomarem conhecimento da tomada de Mileto, mostraram-se consternados, testemunhando sua dor de mil maneiras. No teatro, por ocasião da representação de uma tragédia de Frínico, que tinha por tema a captura daquela cidade, os espectadores debulharam-se em lágrimas, sendo o poeta condenado a pagar uma multa de mil dracmas por haver relembrado aos povos aquela imensa desgraça que ele sentia como se sua própria fora. Além disso, a peça ficou proibida de ser representada em Atenas por quem quer que fosse.¹⁰

O segundo marco, que assinala a decadência do gênero na Grécia, é a obra do poeta Agatão (445-400 a. C.), que costumava inventar totalmente a ação de suas tragédias, denotando com isto uma alteração da função da tragédia, que progressivamente se laiciza, afastando-se do fundo mitológico comum.¹¹

A ambigüidade dos atenienses em relação à peça *A tomada de Mileto* pode ser aquilatada pelo fato de Frínico ter sido simultaneamente multado e premiado por sua tragédia, que mereceu o primeiro lugar no concurso trágico de 492 a. C., sendo imediatamente censurada. Em 476 a. C. Frínico apresenta, com boa aceitação, outra peça de cunho histórico, *Fenícias*, que mostra a corte persa no momento em que lhe chegam as notícias da batalha de Salamina, travada em 480 a. C. e vencida por uma coligação de cidades gregas. O mesmo procedimento é utilizado por Ésquilo em *Os persas*, apresentada pela primeira vez em 472 a. C.

Em certa medida, a reticência em relação à apresentação de temas da história contemporânea na tragédia se justifica por eles dificultarem a construção da distância ótima do espectador em relação ao que lhe era mostrado. É bem conhecida a passagem de Aristóteles

na *Arte retórica* em que ele distingue os fatos capazes de despertar a compaixão daqueles que são simplesmente pavorosos e paralisam o espectador:

Por isto Amasis, segundo se diz, não derramou uma lágrima quando viu seu filho levado ao suplício, mas derramou-as ao ver um de seus amigos que lhe pedia esmola; este espetáculo era lastimável, aquele pavoroso. O que é pavoroso difere do que é lastimável, exclui a compaixão e, muitas vezes mesmo, é útil para provocar emoções contrárias.¹²

Não era o tema da guerra o que apavorava o espectador grego, haja vista a quantidade de tragédias que dela tratam, como, por exemplo, *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo e as peças do ciclo troiano de Eurípides. Provavelmente o que provocou a reação de desgosto na platéia ateniense de *A tomada de Mileto* foi o assunto da derrota não ter sido trabalhado segundo o esquema trágico, como veremos mais adiante. A tensão entre os planos humano e divino, no episódio de Salamina, é reforçada pelo antagonismo, muito bem explorado por Ésquilo, entre a liberdade que a *polis* oferecia a seus cidadãos e o autoritarismo da teocracia persa sob o qual viviam os súditos do império; no entanto o que, a meu ver, torna o episódio realmente interessante é o fato de a vitória em Salamina ter custado aos atenienses a destruição de sua cidade, provavelmente ainda em processo de reconstrução quando da estréia da peça.

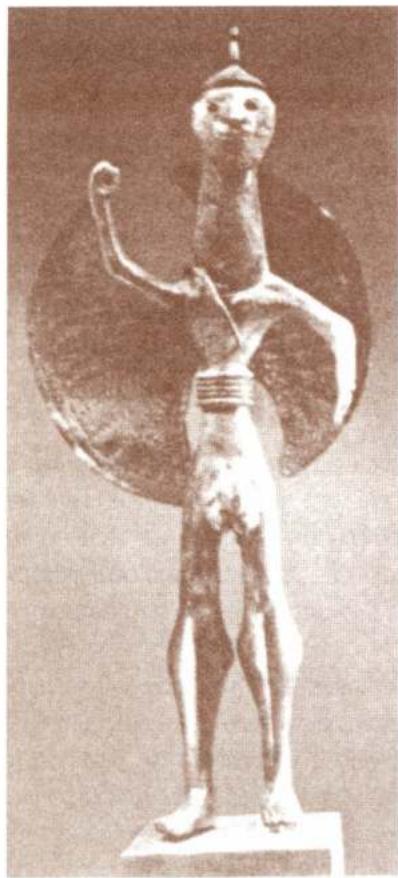
Guerra

A guerra está de tal modo integrada na vida da Antigüidade grega que Gerd Bornheim considera que ela era um dos fatores determinantes da naturalidade com que os gregos encaravam a morte.¹³

Um dos fragmentos atribuídos a Heráclito diz: "O combate é de todas as coisas pai, de todas rei, a uns ele revelou deuses, a outros homens, de uns fez escravos, de outros [homens] livres"¹⁴, o que significa que, para os gregos, o conflito é princípio estruturador tanto do domínio religioso quanto do político.

Não vou me deter aqui na análise da discussão que opõe autores que consideram a guerra como inerente à natureza humana àqueles que a consideram cultural, aprendida, isto é, social, coletiva. Para isto, remeto ao livro de Luigi Bonanate, *A guerra*.¹⁵

No entanto, grosso modo, é importante dizer que "a guerra é um fenômeno político, que se manifesta, em suas formas normais, como um choque entre Estados soberanos (isto é, entre entidades políticas



Estátua de hoplita.
Primeira metade do século VII a. C.
(Museu Nacional de Atenas)

Mapa da Grécia - século VI a. C.



internacionalmente reconhecidas como tais) que visem objetivos materiais os mais disparatados, que vão da pura e brutal conquista à mais restrita afirmação de hegemonia.”¹⁶

Na história da humanidade, a primitiva forma de guerra foi a pilhagem, rápidas incursões em territórios vizinhos que eram aniquilados e logo abandonados. A fase seguinte foi a da invasão seguida de ocupação: já não eram escolhidos apenas territórios limítrofes, ao contrário, no caso dos persas, o império se estendeu a países muito longínquos. Heródoto observa que o apreço dos persas pelos demais povos variava em relação inversa à distância a que estavam situados de suas fronteiras:



Toro de guerreiro. Samos, fim do século VI a. C.
(Berlim, Staatliche Museen)

*As nações vizinhas são as que eles mais estimam; às vezes mais do que seu próprio país. Em segundo lugar vêm as que confinam com as vizinhas; e vão regulando assim a estima, proporcionalmente ao grau de afastamento. Aos mais afastados, quase nenhuma importância dão. Isso porque, julgando-se em tudo de um mérito superior, pensam que a maioria dos homens só se torna virtuosa em consequência da aproximação deles; devendo, portanto, os mais afastados, que menos recebem esta influência, recair na maldade.*¹⁷

O interessante no trecho acima é podermos ver em negativo a rejeição grega ao outro, àquele que é considerado bárbaro. O próprio Heródoto era originário da Ásia Menor. Nasceu em 484 a. C. em Halicarnasso, capital da Cária, na confluência entre a cultura grega e a cultura do invasor persa. Sua infância coincide com a morte do rei Dario e a ascensão de seu filho Xerxes ao poder. Heródoto recolheu, em incontáveis viagens, material para sua *História*, escrita aproximadamente quarenta anos depois de *Os persas*, de Ésquilo, que tinha participado como hoplita, soldado da infantaria, fortemente armado, das batalhas de Maratona (490 a. C.) e Salamina (480 a. C.). A importância que Ésquilo atribuía ao fato de ter integrado as tropas atenienses pode ser aquilatada pelo epitáfio que compôs para si mesmo e que não menciona suas obras teatrais, mas apenas sua participação na batalha de Maratona.¹⁸

As incursões dos persas à Ática fazem parte da revanche de Dario e, depois, de Xerxes contra "os atenienses."

A batalha de Maratona foi vencida por um pequeno exército de doze mil homens, formado por soldados de Atenas e de Platéia, enquanto que os persas eram, de acordo com Heródoto, cem mil; segundo estimativas modernas, no entanto, o exército persa contava apenas quarenta mil homens – de qualquer modo, a desproporção entre os dois contingentes era enorme.

Atenas abriu mão do revezamento diário habitual no comando das tropas e entregou-o a Milcíades, que, por ter vivido na Ásia, conhecia a cultura persa melhor que seus compatriotas. Milcíades elaborou arriscadíssima estratégia de combate corpo a corpo para vencer o inimigo numericamente muito superior. Exímios no manejo do arco, os persas seriam capazes de aniquilar o exército grego sob uma chuva de dardos com pontas de ferro, caso os hoplitas não conseguissem se aproximar rapidamente e sem sair da formação, o que se tornava bastante difícil devido ao peso do equipamento, cerca de trinta e cinco quilos de ferro, bronze e couro.

Dois elementos distinguiam o aparato grego, o escudo de bronze e a couraça de metal, enquanto que os persas usavam escudos de vime e coletes de couro. Aproveitando-se deste trunfo, Milcíades decidiu lançar seus homens como uma avalanche de bronze e ferro sobre os persas. Oito dias depois de o exército grego ter chegado a Maratona, os soldados gregos foram despertados em voz baixa, fizeram uma refeição em silêncio, depois se alinharam em suas posições e a ordem de atacar foi transmitida pelo braço levantado do comandante. A tropa avançou sem ruído e, ao chegar a



Guerreiros persas (arqueiro e lanceiro), ateniense e espartano.

zentos metros do inimigo, começou a correr e se lançou sobre os persas que, não agüentando o embate, fugiram para os navios.¹⁹

Datis, o comandante persa, inconformado, pensou em atacar Atenas de surpresa. Milcíades comprehendeu que, se não mandasse avisar os atenienses de que haviam ganho a batalha em Maratona, a cidade, que estava entregue a um pequeno contingente, se renderia. Foi disto encarregado um dos combatentes, Filípides que correu durante o dia todo, perfazendo um trajeto que incluía vários trechos íngremes, pelas colinas. Ao chegar a Atenas, só teve tempo de gritar, com as últimas forças que lhe restavam: "Nike! Nike!" (Vitória! Vitória!), antes de morrer.²⁰ A cidade reforçou, então sua defesa e, quando Datis chegou, percebeu que não valia mais a pena travar combate. Decidiu então recuar e voltar à Pérsia.²¹

O rei Dario não teve como vingar a derrota. Foi obrigado a conter uma rebelião que estourou no Egito em 476 a. C. e morreu logo depois. Parece que suas últimas

palavras a seu filho Xerxes foram: "Não se esqueça dos atenienses."

E Xerxes não os esqueceu: organizou uma expedição monstruosa para atacá-los. Heródoto fala de cinco milhões de homens e mil navios, mas o mais provável é que fossem trezentos mil soldados e setecentos ou oitocentos navios, o que, para a época, era, de todo modo, assombroso.

Para evitar que se repetisse o desastre da esquadra chefiada por Mardônio em 492 a. C., quando as embarcações persas foram destruídas por uma tempestade ao cruzar o cabo do Monte Atos, ficando presas nos arrecifes, Xerxes ordenou que se construísse uma ponte de barcaças sobre o Helesponto (antiga denominação do estreito de Dardanelos), passagem entre a Ásia e a Europa. Assim, as tropas não navegariam um longo período, sujeitas às intempéries e correndo o risco das doenças que uma prolongada convivência com os animais nos navios fatalmente acarretaria.

Duas equipes de engenheiros, uma fenícia outra egípcia, se encarregaram de construir a ponte de barcaças. No entanto, a primeira tentativa foi um fracasso:

Provavelmente puxaram os dois cabos-guias de uma margem para a outra rebocando-os com navios de guerra e então esticaram-nos com guindastes através das caneluras de quatro roldanas, duas na Ásia e duas na Europa, fincando-os firmemente no chão. Prenderam então nos dois cabos esticados e paralelos as barcaças sobre as quais deitaram esteiras cobertas de terra. Mas aí houve uma borrasca. O cabo de cânhamo trançado pelos fenícios, ao molhar-se, encolheu muito mais do que o de papiro dos egípcios que, no entanto, ficou muito mais encharcado que o de cânhamo. Toda a estrutura desequilibrou-se e foi rapidamente destruída pela fúria das ondas.²²

Xerxes mandou decapitar os engenheiros e chicotear o mar, enquanto eram proferidas as seguintes palavras:

O Grande Rei te infinge este castigo porque lhe causaste um grave dano sem dele ter recebido afronta alguma.

E por isto mesmo ninguém te oferece sacrifícios, ó desprezível correnteza, turva e salgada.²³

As obras recomeçaram, desta vez com dois pares de cabos duplos, um de papiro e outro de cânhamo, a fim de contrabalançar os repuxos. Concluídos os trabalhos, Xerxes supervisionou durante sete dias e sete noites a travessia do imenso exército, que ele levara três anos re-

crutando em todas as satrapias do império persa – havia medos, babilônios, citas, indianos, egípcios, lídios, etíopes, fenícios, persas, além de soldados de outros povos.

Os gregos consultaram o oráculo de Delfos que, de início, desencorajou completamente qualquer resistência e, depois, diante da ameaça dos emissários de Atenas de jejuarem até a morte, ali, nos degraus do templo, caso não recebessem uma resposta mais favorável, foi-lhes dito que a única esperança de salvação era construírem uma muralha de madeira. Temístocles, o general que comandou a resistência aos invasores, precisou de grande habilidade política para convencer seus compatriotas a lutarem, mesmo contrariando o vaticínio de Apolo.²⁴ A frota ateniense foi reforçada com recursos provenientes das minas de prata do Laurion. Os espartanos decidiram guarnecer o istmo de Corinto, que ligava Esparta ao continente helênico. Temístocles teve que usar de todos os recursos para convencê-los a fixar a linha de defesa mais ao norte, nas Termópilas. Os espartanos enviaram apenas trezentos homens para lá e estes, com alguns aliados, combateram as forças persas até que foram traídos e, atacados pela retaguarda, morreram todos, com seu comandante, o rei Leônidas, e cumprindo a lei espartana. Mas resistiram de tal forma que, num dado momento, Xerxes mandou a infantaria recuar e a artilharia avançar: os arqueiros atiraram até que o último dos soldados de Leônidas tombou.

Enquanto isto, os atenienses evacuaram a cidade, transferindo as mulheres e as crianças para Trezena, na Argólida e, em seguida, dirigiram-se para Salamina, de onde viram Atenas queimar.

A estratégia de Temístocles para a batalha naval foi a seguinte: abrigou sua frota de trezentos navios dentro do estreito de Salamina. A esquadra persa ficou ao largo. Temístocles então enviou ao comando persa um bote supostamente "traidor" que os avisou de que os gregos estavam decididos a fugir para o estreito de Corinto, para evitar o combate. Os persas agiram em consequência, deslocando sua frota de modo a bloquear os dois lados do canal de Salamina. Xerxes havia mandado erguer um trono no alto do monte Escaramangá para melhor assistir, no dia seguinte, à vitória de sua esquadra.

Temístocles fingiu uma retirada, mandando navios para o norte. Os persas então entraram no estreito, onde sua superioridade numérica era de pouca valia: os navios gregos, mais leves e ágeis, se lançaram contra eles que se chocavam uns contra os outros sem conseguir se organizar, sobretudo devido à morte de seu comandante logo no início do combate. Do alto de seu trono, Xerxes assistiu à completa derrota de suas tropas, retirando-se, em seguida, para a Pérsia.²⁵



Cena de tragédia diante de um palácio, fragmento de cratera tarentina da metade do século IV a. C. (Wurzburg, Martin von Wagner Museum)

Teatro

O primeiro verso de *Os persas*, de Ésquilo (472 a.C.), remete ao primeiro verso de *Fenícias*, de Frínico (476 a. C.), da qual só nos chegou o trecho inicial. Dois autores contemporâneos abordam, sob a forma trágica, um assunto de extrema atualidade para eles, a derrota dos persas em Salamina (480 a.C.), ambientando a ação em Susa, na corte persa após a derrota do império frente aos gregos.

A importância do tema e a boa receptividade de *Os persas* podem ser aquilatadas pelo fato de a peça ter sido reapresentada na Sicília um ano depois da estréia ateniense, cujo corego – cidadão abastado que financiava a representação – foi Péricles, o futuro estadista, então com apenas vinte anos.²⁶

Qual era a tarefa do tragediógrafo ao lidar com um acontecimento como a batalha de Salamina? A levarmos em conta a afirmação de Aristóteles de que “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história”,²⁷ a tarefa de Ésquilo seria organizar aquilo que efetivamente tinha acontecido dando-lhe forma ficcional, o que, segundo Vernant, significa criar “um sentimento de real ali onde não há real”, isto é, fazer da história *mythos*.

Ao afirmar que a poesia é algo de mais filosófico do que a história, Aristóteles está lidando com duas categorias, a do singular, à qual pertence o fato, e a do universal, à qual pertence o que poderia “necessária e verossimilmente acontecer”. Caberia ao autor trágico, então, criar uma versão possível para um acontecimento real, de conhecimento geral, respeitando-lhe os principais lineamentos, mas evidenciando suas articulações internas e o sentido que a ele quer atribuir.

Ao transformar a ocorrência em tragédia, é necessário apresentar o encadeamento das ações de

forma tal que a platéia consiga se identificar com o herói trágico (neste caso, Xerxes, o imperador persa derrotado) desencadeando em si os sentimentos de terror e compaixão. Era então imprescindível fazer com que os atenienses, que, embora vitoriosos, tiveram sua cidade destruída pelo inimigo, dele se compadecessem, não somente porque a situação do imperador derrotado é digna de pena, mas porque os espectadores compreenderam a articulação dos fatos que levaram àquele desenlace, tornando-se, então, capazes de reconhecer o esquema em situações análogas.

O que o autor estabelece é um jogo entre a abstração, o sentido, e o concreto da situação representada. A cada tragédia, a *polis* comemora sua própria existência e questiona seu modo de ser. Utilizando um deslocamento que leva a cena de sua tragédia para a Ásia, Ésquilo não visa a exaltar os gregos pela denúncia dos erros dos persas. Não há oposição maniqueísta entre a cultura grega e a cultura do Oriente porque os heróis trágicos da mitologia grega caem em desgraça pelos mesmos mecanismos que fazem com que Xerxes passe da ventura à desventura.

A desmedida e a impiedade são responsáveis por tudo o que aconteceu. Xerxes concebeu o insensato projeto de conquistar a Grécia, o que o levou a tentar subjuguar o mar, construindo uma “estrada de mil juntas”²⁸ e um trono em solo grego, de onde pretendia assistir à vitória de seu exército. Seu poder absoluto permitiu que ele recrutasse a fina flor da juventude asiática para ir morrer na Hélade, “por ser sempre obediente a Xerxes”,²⁹ mas as tropas cometeram atos de impiedade no afã da campanha, desrespeitando templos e divindades e isto redobrou seu castigo.

A estes fatos, que balizam o raciocínio sobre a genealogia da peripécia, a reviravolta trágica, – um exército imperial extremamente poderoso batido por um punhado de patriotas – soma-se uma série de imagens muito concretas da opulência persa, da magnificência dos exércitos, da amplitude da derrota, da intensidade da dor das mães e viúvas, dos inumeráveis cadáveres que bóiam no mar, atribuindo a necessária plasticidade a uma tragédia que é quase um recitativo: o próprio tema da guerra sugere procedimentos de cunho narrativo, com recurso a relatos de batalhas, descrição de estratégias e táticas, e várias enumerações: de comandantes, tropas, armas e combatentes mortos.

A trama de *Os persas* inclui quatro grandes movimentos: 1) a angústia pela falta de notícias do exército que partiu para lutar contra a Grécia é reforçada por um sonho de Atossa, mãe de Xerxes, que prenuncia a derrota; 2) narração da derrota dos persas e da retirada do exér-

cito por um mensageiro que acaba de chegar da frente de batalha; 3) invocação de Atossa ao espírito de seu falecido esposo, Dario, para relatar-lhe a situação e pedir-lhe conselho; 4) chegada de Xerxes e lamentação coral pela derrota, pela perda de tantas vidas e pela desarticulação que isto causará ao império persa.

Se, como afirma Vidal-Naquet,³⁰ o adivinho é o porta-voz do escritor, podemos, sem grande risco de erro, supor que os presságios e as profecias também veiculam o que o autor tem em mente. Assim, o sentido de *Os persas* – o embate entre a forma de constituição da *polis* e a monarquia de direito divino, entre os cidadãos, que “não são escravos de ninguém, nem súditos”,³¹ e aqueles que se prosternam diante de um imperador – é discutido em vários níveis da narrativa ficcional.

A trama – a derrocada do opulento exército persa e suas consequências – é como que emoldurada pelo sonho de Atossa e pela aparição do espectro de Dario.

Em seu sonho, Atossa vê Xerxes tentando subjugar duas belas irmãs, de estatura descomunal, para pôr fim à contenda entre elas, mas a que usava trajes gregos rompeu a brida e fugiu, enquanto a que estava vestida à moda persa se oferecia docilmente ao jugo.

Em sua fala, o fantasma de Dario reconhece que a soberba, que o fazia acreditar que seus dias de glória nunca se acabariam, foi castigada pelos deuses, que instilaram a *hybris* na mente de Xerxes. A aparição prevê a derrota dos persas em Platéia (479 a. C.) e aconselha-os a nunca mais atacarem os gregos.

Mas em *Os persas*, pela condição especial de seu autor, hoplita em Salamina, um outro elemento da trama aponta para a ambigüidade entre a história e o trágico: o Mensageiro persa, “testemunha e não repetidor de palavras alheias”.³² O poeta Ésquilo narra pela boca de seu personagem, o Mensageiro, a derrocada do império persa, segundo o ponto de vista dos combatentes, nos quais ambos se incluíam. Esta narração tem como destinatários o coro de anciãos persas e a platéia grega dos festivais teatrais. É como se, no âmbito do texto, *mythos* (entrelaçamento de ações) e ato de enunciação do *mythos* (na criação da peça pelo poeta) se superpussem para, uma vez mais, problematizarem as relações entre a *polis* e o direito divino, entre o cidadão e o súdito, entre o homem e aquilo que o transcende, sem que se possa restringir a discussão ao maniqueísmo de nenhum destes pares.

Em *Os persas*, Xerxes não responde a seu povo, não lhe presta contas do acontecido, apenas insta-o a lamentar-se com ele: “Gritai! Gritai respondendo a meus gritos!”, ao que o Coro replica: “Triste favor de tristes a um triste.”³³ O soberano diante do qual se prosternam seus

súditos deve servir, no entanto, de alerta aos atenienses para que não queiram impor a outros jugo semelhante, situação que acabará por se verificar historicamente com a Liga Naval e a expansão do imperialismo ateniense.

Num exercício de imaginação talvez pudéssemos supor que a diferença entre *A tomada de Mileto*, premiada, multada e proibida, e *Os persas* estivesse na distância proposta à platéia ateniense em relação à peripécia trágica. Talvez *A tomada de Mileto* levasse o espectador a se pôr no lugar do herói, sem lhe proporcionar os ganchos para que dele pudesse ter uma visão que só a distância propicia, uma visão teórica (literalmente: visão intensa, visão distanciada que gera conhecimento). Já *Os persas* criam uma série de mecanismos de distanciamento na produção de sentido que permitem ao público perceber, de forma mediada, o que há de comum entre a situação apresentada e a sua própria forma de inserção no mundo. O espectador não se põe no lugar do herói trágico, ele o põe em foco e, a partir desta operação, o relaciona com o que está em jogo em sua forma de viver.

Apesar de se debruçar sobre um acontecimento histórico de sua época, *Os persas* é uma peça que se move dentro do quadro do mundo trágico, interrogando-se a respeito da dupla inserção do homem no plano divino e no plano cívico. Quando esta interrogação deixa de ser o móvel da tragédia, o dramaturgo passa a seguir o destino individual de seus personagens, que perdem seu sentido transcendente e se tornam pura “invenção”. É aí que encontramos Agatão, o autor que, segundo a tradição, inventava completamente suas tramas. A estreita articulação entre cosmos e homens começa a se reconfigurar e a arte passa a ser a criação de um lugar de onde o homem pensa sobre seu lugar no mundo.

Créditos das ilustrações

II. 1, 2, 5 – Programa da montagem de *As fenícias*, de Eurípides, com direção de Philippe Lacoue-Labarthe e Michel Deutsch para o Teatro Nacional de Estrasburgo, 1982.

II. 3 – *Atlas historique*, de Georges Duby. Paris: Larousse, 1994, p. 15.

II. 4 – *Akropolis*, de Valerio Massimo Manfredi. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.



* Fátima Saadi é tradutora.

Trabalha como dramaturgista da Companhia Teatro do Pequeno Gesto, do Rio de Janeiro, para a qual edita a revista *Folhetim*.

NOTAS

¹ HERÓDOTO. *História*. Trad. J. Brito Broca. Rio de Janeiro, Ediouro, [s. d.], Livro I, # LXXXVII, p. 55.

² ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril, 1973, cap. XXVI, p. 471.

³ Divergindo de Aristóteles, Rousseau, no fim do século XVIII, e, no século XX, Brecht, afirmam que tudo o que é posto em cena é, por este procedimento, distanciado do espectador.

⁴ *Ibidem*, cap. XXIII, p. 465.

⁵ Há uma tradução recente de parte da *lilada* feita por Haroldo de Campos, editada pela Arx, além das traduções de Fernando C. de Araújo Gomes e de Carlos Alberto Nunes para a Ediouro e de uma, bem mais antiga, em versos, por Odorico Mendes. Quanto à *História* de Heródoto ver a tradução de Brito Broca para a Coleção Clássicos de Bolso, também da Ediouro, e a de Mário da Gama Kury para a Editora da Unb.

⁶ VERNANT, Jean-Pierre. *La tragédie entre deux mondes*. Entrevista a Martine Millon. *Art press spécial. Le théâtre: art du présent, art du passé* (org. Georges Banu). Paris: Centre National de Lettres, 1989, p. 26-32.

"Com o teatro, a consciência do fictício se introduz, é claro, na cultura grega. Naquele momento começam a ser colocados problemas de perspectiva no cenário teatral e tenta-se criar um artifício para o sentimento do real ali onde não há real. Compreende-se que a verdade do espetáculo não está na realidade do que é mostrado mas na invenção de um procedimento cênico e narrativo tal que, por meio de artifícios, consegue-se criar um certo tipo de sentimento."

⁷ GUÉNOUN, Denis. *L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*. Marseille: Editions de l'Aube, 1992, p. 23. Entre as reformas de Clístenes estavam o sufrágio universal, o sorteio dos cargos (para evitar a corrupção) e o equilíbrio entre todas as classes sociais na gestão pública. Cf. MANFREDI, Valerio Massimo. *Akropolis, a grande epopéia de Atenas*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 68.

⁸ Nietzsche atribui a decadência da tragédia antiga à vitória do socratismo, isto é, do logos sobre o sensível, que acarreta o predomínio da forma apolínea sobre o transe dionisíaco e o enfraquecimento da tensão entre o coro, que representa a platéia, e o mito, de onde eram tirados os assuntos trágicos. Cf. O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁹ Por iniciativa de Aristágoras, que assumira provisoriamente o comando de Mileto durante a ausência do sátrapa (nome que se dava ao governante de cada uma das possessões persas), algumas cidades da Ásia Menor, de origem grega, promoveram uma rebelião contra o império persa, ao qual pertenciam. Esparta não aceitou a proposta de aliança com as cidades revoltosas, mas Atenas mandou mil homens e vinte navios, que foram arrasados. Quando tudo acabou, o imperador Dario quis saber quem havia ajudado seus súditos a se rebelarem. "Os atenienses", foi a resposta. Dario então teria mandado um subalterno seu repetir-lhe todos os dias: "Rei, lembre-se dos atenienses", enquanto preparava um modo de vingar-se deles. Cf. MANFREDI, Valerio Massimo. *Op. cit.*, p. 74.

¹⁰ HERÓDOTO. *História*. Trad. J. Brito Broca. Rio de Janeiro, Ediouro, [s. d.], Livro VI, # XXI, p. 278.

Ver ainda MANFREDI, *Op. cit.* p. 74: "A cidade de Mileto foi tomada e incendiada, os rebeldes foram presos e sumariamente executados, as jovens mais lindas foram destinadas ao harém do Grande Rei, enquanto os rapazes mais bonitos foram castrados para se tornarem eunucos no mesmo serralho; a população inteira foi desterrada para o interior da Ásia."

¹¹ Agatão foi premiado pela primeira vez no festival das Grandes Dionisiacas de 416 a. C. O diálogo platônico *O banquete* é uma discussão sobre o amor, travada entre os amigos de Agatão que com ele se haviam reunido no dia seguinte à sua primeira vitória num concurso trágico. Aristóteles cita-o na *Poética* como autor de duas inovações: a invenção completa de personagens e tramas e a transformação das intervenções corais em puros intermédios musicais, sem relação direta com a trama. Só chegaram até nós algumas linhas de todas as obras de Agatão.

¹² ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.], p. 119.

¹³ BORNHEIM, Gerd. A inexorabilidade da morte. *Folhetim* 16. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan-abr 2003, p. 32.

¹⁴ HERÁCLITO. Fragmentos. Trad. José Cavalcante de Souza. In: *Pré-socráticos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 84.

¹⁵ BONANATE, Luigi. *A guerra*. Trad. Maria Tereza Buonafina e Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

¹⁶ *Ibidem*, p. 165.

¹⁷ HERÓDOTO. *Op. cit.* Livro I, # CXXXIV, p. 68.

¹⁸ "Esse memorial encerra Ésquilo, filho de Eufórión, ateniense, morto em Gela [na Sicília] [...] O meda [persa] de cabelos longos e a baía célebre de Maratona sabem o que foi o seu valor." VIDAL-NAQUET também aventa a hipótese de Ésquilo não ter mencionado a batalha naval de Salamina por dar mais importância à república dos hoplitas, minoritária em Atenas, que à dos marinheiros, responsáveis por manobras demagógicas nas discussões nas Assembléias. Apud VIDAL-NAQUET, Pierre. *Ésquilo, o passado e o presente*. In: VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, v. II. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 104.

¹⁹ Na batalha de Maratona morreram cerca de seis mil e quatrocentos homens do lado persa e cento e noventa e dois do exército grego. Nesta batalha morreu também um irmão de Ésquilo, Cinégoro, que teve as mãos decepadas por um machado ao tentar escalar pela popa um navio inimigo para dar-lhe combate. HERÓDOTO. *Op. cit.* Livro VI, # CXIV, p. 301.

²⁰ Em homenagem a Filípides, nas olimpíadas modernas os atletas, chamados de maratonistas, percorrem a mesma distância que ele: aproximadamente quarenta quilômetros. Cf. MANFREDI, Valerio Massimo, *Op. cit.* p. 79.

²¹ O relato da batalha de Maratona reproduz a parte final do capítulo Democracia, do livro de Valerio Massimo Manfredi. (*Op. cit.* p. 76-79).

²² MANFREDI, Valerio Massimo. *Op. cit.*, p. 88.

²³ *Ibidem*, p. 89.

²⁴ Segundo Manfredi (*Op. cit.*, p. 90), o conselho que controlava o santuário de Delfos era formado por representantes dos pequenos estados da Grécia central, os mais expostos a uma invasão persa, não se podendo descartar a hipótese de eles já terem comunicado a Xerxes sua disponibilidade para um acordo.

²⁵ A descrição da batalha de Salamina se baseia principalmente no capítulo V do livro de Manfredi (*Op. cit.*, p. 83-96).

²⁶ Cf. VIDAL-NAQUET, *op. cit.*, p. 104. Após a morte de Ésquilo os atenienses decidiram que todo aquele que quisesse representar obras dele, obteria da cidade o financiamento de um coro. *Op. cit.*, p. 99.

²⁷ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, cap. IX, p. 451.

²⁸ *Ibidem*, verso 88, p. 27.

²⁹ *Ibidem*, v. 1211, p. 61.

³⁰ *Op. cit.*, p. 145.

³¹ *Os persas*, v. 304, p. 33.

³² *Ibidem*, v. 337, p. 34.

³³ *Ibidem*, v. 1334-5, p. 67.

O IDESSOLOGO IMITATIVO (ÉTICO)

Roberto Mallet

A reflexão de Platão sobre poesia e imitação é um elemento central em sua filosofia. Em quase todos os seus textos encontramos passagens sobre o assunto. Para ele, todo o cosmos é imitação da idéia de mundo produzida (*poiesis*) pelo próprio Deus, idéia que é mais real e verdadeira que o cosmos atual. Os objetos artificiais, feitos pela mão do homem, também são imitação das suas idéias em Deus. E por fim as obras de arte imitam o cosmos e as obras do homem, sendo imitação de uma imitação.

Para esses três modos de produção Platão aplica o verbo *poien*, que significa fazer, produzir; no seu sentido mais amplo, ação poética é aquela da qual resulta uma nova coisa no mundo: "A propósito de tudo o que antes não é e que alguém, depois, leva ao ser, dizemos, em certo sentido, que quem o leva ao ser produz (*poien*), e que o que é levado ao ser é produzido (*poieista*)", escreve ele no *Sofista*.¹

Há no cosmos uma hierarquia poética. Como diz Giovanni Reale em *Para uma nova interpretação de Platão*: "no vértice está o Demiурgo ou Artífice divino, também chamado 'Fiturgo', ou seja, criador das coisas *na sua natureza e no seu verdadeiro ser*. A ele se seguem os 'demiurgos' ou 'artífices humanos', ou seja, os produtores de todos os objetos da técnica humana; os artífices humanos precisam, para produzir os seus produtos, justamente daquilo que o Artífice divino criou. No terceiro grau, não está mais um verdadeiro *artífice*, mas o que produz imagens, sendo, portanto, um simples imitador (um *pseudo-artífice*)."²

Para Platão, há fundamentalmente duas espécies de imitação: uma vertical, em que a obra produzida imita seu modelo em um plano ontológico inferior, e outra horizontal, em que o que se reproduz é meramente a aparência externa do modelo, uma simples cópia do mesmo.

É famoso o trecho em que, na *República*, o filósofo expurga a poesia imitativa de sua cidade ideal, justamente porque para ele as produções dos poetas são cópias de cópias, estando assim afastadas em três graus da verdade.

Aristóteles discorda desse julgamento platônico, e em sua *Poética* mostra que há um lugar para a poesia

imitativa na sociedade. Ela tem uma função pedagógica e terapêutica, servindo assim para elevar o conhecimento e a moral dos homens. Além disso, a imitação é inata no homem, de maneira que seria absurdo tentar extirpá-la.

São inúmeros os estudos que tratam do problema da imitação ao longo da história do Ocidente. Até o Renascimento, a realidade desse mimetismo nunca foi seriamente negada. O que varia nos sistemas filosóficos são os pressupostos metafísicos e as suas consequências.

Antes do advento da modernidade, jamais passaria pela cabeça de um filósofo a idéia de um homem radicalmente autônomo, que se desenvolvesse espontaneamente a partir da sua própria individualidade e que possuísse idéias e desejos únicos, personalíssimos. É Descartes quem vai postular tal idéia, que chegará a seu pleno desenvolvimento no Romantismo.

O campo dos modelos estabelecido por Platão, entretanto, sobreviveu à crise renascentista e moderna, e permaneceu o mesmo até o século XX. Afirmando ou negando a imitação, todos concordam em que os modelos possíveis são as idéias divinas, as idéias humanas e a aparência das coisas.

Quem percebeu que havia uma espécie de imitação desconsiderada pelo filósofo grego e por conseguinte por toda a reflexão filosófica ocidental foi René Girard, um francês radicado nos Estados Unidos desde 1947.³

Aliás Girard só reivindica essa descoberta no campo científico. Os grandes poetas e romancistas, diz ele, chegaram a essa mesma descoberta ao longo de suas obras: o homem não imita apenas comportamentos e noções, ele imita também os desejos de seus modelos. Em seu primeiro livro, *Mentira romântica e verdade romanesca*⁴, ele analisa as obras de Cervantes, Stendhal, Dostoiévski e Proust, mostrando que a história do romance ocidental é também a história do desenvolvimento do desejo mimético.

O exemplo de D. Quixote é paradigmático, e é com uma citação deste romance que Girard inicia seu livro: "Quero, Sancho, que saibas que o famoso Amadis de Gaula foi um dos mais perfeitos cavaleiros andantes.

Não disse bem *foi um*; foi o único, o primeiro, o mais cabal, e o senhor de todos quantos em seu tempo no mundo houve. (...) Quando qualquer pintor quer sair famoso em sua arte, não procura imitar os originais dos melhores pintores de que há notícia? Esta mesma regra se observa em todos os mais ofícios ou exercícios de monta com que se adornam as repúblicas. Assim o há-de fazer, e faz, quem aspira a alcançar nomeada de prudente e sofrido, imitando a Ulisses, em cuja pessoa e trabalhos nos pinta Homero um retrato vivo de prudência e sofrimento, como também nos mostrou Virgílio na pessoa de Eneias o valor de um filho piedoso e a sagacidade de um valente e entendido capitão, não pintando-os ou descrevendo-os como eles foram, mas sim como deviam ser, para deixar exemplos de suas virtudes aos homens da posteridade. Deste mesmo modo Amadis foi o norte, o luzeiro, e o sol dos valentes e namorados cavaleiros, a quem devemos imitar, todos os que debaixo da bandeira do amor e da cavalaria militamos. Sendo pois isto assim, como é, acho eu, Sancho amigo, que o cavaleiro andante, que melhor o imitar, mais perto estará de alcançar a perfeição da cavalaria.”⁵

Comenta Girard: “Don Quixote renunciou, em favor de Amadis, à prerrogativa fundamental do indivíduo: ele não escolhe mais os objetos de seu desejo, é Amadis quem os deve escolher por ele. O discípulo precipita-se para os objetos que designa-lhe, ou parece designar-lhe, o modelo de toda cavalaria. A existência cavalheiresca é a *imitação* de Amadis no sentido em que a existência do cristão é a *imitação* de Jesus Cristo.”⁶

Na maioria das obras ficcionais as personagens desejam de maneira mais simples e direta que Quixote. Seus desejos são espontâneos. Há uma relação direta entre o sujeito e o objeto do desejo. Nas obras-primas da literatura ocidental o desejo é, ao contrário, triangular. Um homem não deseja em linha reta, mas através de um mediador, que aponta para esse homem o objeto que deve ser desejado.

Esse desejo triangular, que Girard passará a chamar “desejo mimético” ao longo de sua obra, é específico do homem. A imitação tem um papel decisivo no desenvolvimento de todos animais (como o próprio Aristóteles já reconhecia). Seus desejos, entretanto, não têm um caráter mimético – eles dependem da própria estrutura

do organismo, são *biológicos*, e asseguram o desenvolvimento e a sobrevivência do indivíduo e da espécie. A fome, a sede, o desejo sexual são “espontâneos”, nascem no interior do indivíduo.

Diz Girard: “Uma vez que suas necessidades primordiais tenham sido satisfeitas, e às vezes mesmo antes disso, o homem deseja intensamente, mas não sabe exatamente o quê, pois é o ser que ele deseja, um ser de que se sente privado e que todos os outros parecem possuir.” Quer dizer, quando o homem preenche suas necessidades biológicas, uma *falta de ser* que diríamos propriamente corporal, o que Girard denomina *apetite*, ou *instinto*, surge nele uma *falta de ser* mais radical, ontológica, que não tem um objeto específico: o *desejo*. O objeto do desejo não é predeterminado no indivíduo humano, o desejo não tem sua origem na individualidade, pois que senão seria fixo, seria *instinto*. O desejo é essencialmente volátil, e seus objetos decorrem da imitação. A ressalva “e às vezes mesmo antes disso” refere-se ao fato de que os próprios apetites, que são determinados e espontâneos, podem ser contaminados pela simples presença de um modelo.

“O sujeito espera que o outro lhe diga o que deve ser desejado a fim de adquirir esse ser [que lhe falta]. Se o modelo, que já parece dotado de um ser superior, desejar alguma coisa, só pode tratar-se de um objeto capaz de conferir uma plenitude de ser ainda mais total. Não é através de palavras, mas por seu próprio desejo que o modelo designa ao sujeito o objeto supremamente desejável.

“Retornamos a uma idéia antiga, cujas implicações são talvez desconhecidas; o desejo é essencialmente



mimético, ele se calca sobre um desejo modelo; ele elege o mesmo objeto que esse modelo."

Isto é evidente na criança. Um brinquedo que era apenas um dentre muitos outros torna-se desejável (e logo objeto de disputa) pelo simples fato de outra criança apanhá-lo. "O desejo adulto não difere em nada dele, salvo que o adulto, em particular em nosso contexto cultural, normalmente tem vergonha de se modelar sobre outro; ele tem medo de ser. Declara-se altamente satisfeito consigo mesmo; apresenta-se como modelo para os outros; cada um vai repetindo: "Imitai-me", a fim de dissimular sua própria imitação." ⁷

Se o desejo é mimético, o sujeito deseja o mesmo objeto que seu modelo, o que resulta em uma de duas situações: ou o sujeito encontra-se no mesmo mundo que o modelo, ou pertence a outro mundo. Neste segundo caso, o sujeito não pode possuir o objeto pertencente ao modelo ou por ele desejado, e não há portanto rivalidade entre eles. É uma relação positiva – o que Girard chama de *mediação externa* –, de que as relações pai/filho e professor/aluno são os exemplos mais comuns. Toda aprendizagem baseia-se na imitação. É no primeiro caso, em que sujeito e modelo encontram-se no mesmo mundo, são “iguais”, que se estabelece a *mediação interna*, na qual se instaura um conflito direto entre o sujeito e seu modelo – os dois desejos que incidem sobre o mesmo se obstáculo um para o outro. Claro, encontram-se em um mesmo mundo, pelo sujeito está ao alcance do modelo a rivalidade. E esta rivalidade é de tal por si mesma: “Em decorrência da procura sujeito e modelo, a mediação interna é mais simétrica; pois, à proporção que o mesmo objeto desejado pelo sujeito é imitado, a tomá-lo como modelo. Assim, ao mesmo tempo, modelo de se de seu imitador.”⁸ À medida que desenvolve, os dois indivíduos vão

...O objeto do desejo não é predeterminado no indivíduo humano, o desejo não tem sua origem na individualidade, pois que senão seria fixo, seria instinto. O desejo é essencialmente volúvel, e seus objetos decorrem da imitação. A ressalva "e às vezes mesmo antes disso" refere-se ao fato de que os próprios apetites, que são determinados e espontâneos, podem ser contaminados pela simples presença de um modelo."

objeto torna-
sujeito e modelo
objeto desejado
instaura-se então
que se reforça
idade física entre
tende a tornar-se
imitador deseja o
elo, este tende a
o imitador torna-
modelo; imitador
e mecanismo se
tornando mais e

mais semelhantes, mais e mais indiferenciados, e o conflito vai se tornando cada vez maior, chegando a um ponto em que o objeto do desejo simplesmente desaparece e resta unicamente a rivalidade.

Nesse jogo mimético entre os rivais “caminha-se sempre para uma simetria maior e, consequentemente, para mais conflito, já que a simetria só pode produzir duplos. Os duplos surgem com o desaparecimento do objeto, e, no calor da rivalidade, os rivais se

rivalidade, os rivais se tornam cada vez mais indiferenciados, idênticos...

Uma vez ativada, essa máquina mimética funciona armazenando energia conflituosa. E a tendência é essa energia propagar-se em todas as direções...”⁹ Uma vez que esse mecanismo mimético se desencadeia-se, torna-se cada vez mais atraente para os servidores: a disputa pelo objeto valoriza-o, ele provoca o ócio e, como no caso que desencadeou o processo, quanto mais cresce a disputa mais o objeto saindo do campo da consciência, desaparecendo por (“dilacerado e destruído no conflito”, diz Girard).

ados e
podem ser
dos pela
nça de um
lo.”

Essa proliferação de duplos
é acompanhada de um aumento
sempre crescente de violência.
Todos os membros da
comunidade vão sendo
envolvidos no jogo mimético,
que desemboca no que o
autor denomina de “crise
sacrificial”: a luta de todos
contra todos, o
mergulho de toda a
sociedade numa situação caótica e indiferenciada, o
desaparecimento da ordem cultural.

O que estanca essa violência paroxística e indiscriminada é a canalização gradual das energias conflituosas sobre um único indivíduo, o bode expiatório, sobre quem a comunidade inteira deposita a responsabilidade da desordem. Expulso esse elemento, volta a reinar a paz e a ordem sociais, o que reforça na comunidade a crença de que aquele indivíduo era realmente o responsável pelo estado das coisas. Ele adquire então a seus olhos um poder sobre-humano, já que não só foi capaz de provocar a derrocada de todo

o sistema social como, uma vez expulso, fez com que a ordem voltasse a reinar. A vítima passa a ter um estatuto divino, sobre-humano, pois nenhum homem poderia ter um tão grande poder.

É desse mecanismo mimético que surgem as formas rituais, cujo objetivo fundamental é preservar a ordem cultural da "má imitação" e dos conflitos que ela engendra. Canalizando as energias para os ritos, impede-se a convergência dos desejos sobre um mesmo objeto. O rito tem, portanto, uma função oposta à da poesia imitativa em Platão. As ações rituais não servem de modelo na educação e na conformação do caráter dos homens; ao contrário, são elas as ações que não devem ser imitadas. Dito de outra maneira: elas são imitadas *ritualmente* para impedir que ocorram no seio da comunidade.

É somente numa sociedade já protegida pelo rito e pelos interditos que a poesia imitativa pode surgir, destacando-se deles, cumprindo assim um papel educativo e formativo. Como de certa forma intuiu Platão, o mito é o elemento de transição entre o rito e a poesia. Contar um mito numa forma poética, quer dizer, desvinculada do rito, é o primeiro passo para desmitificá-lo, colocando-o em uma posição propícia à contemplação e à análise racional.

A obra de Girard tem sido solenemente ignorada pela grande maioria de nossos intelectuais. Suas implicações antropológicas e culturais entretanto estão longe de ser desprezíveis. Na minha opinião, seu aspecto mais questionável e problemático é a teoria evolucionista da hominização através do assassinato fundador. Por outro lado, a hipótese da origem das culturas através desse mesmo assassinato é muito mais provável, e Girard reuniu uma quantidade enorme de documento para prová-la.

Quanto ao desejo mimético, triangular, este é inegável, e não pode ser ignorado por nenhuma ciência ou arte que tenha o ser humano por objeto.

NOTAS

¹ PLATÃO. *Sofista*, 219b.

² REALE, Giovanni. *Para uma nova interpretação de Platão*, tradução de Marcelo Perine, Edição Loyola, São Paulo, 1997, pág. 393.

³ Em português há apenas um livro traduzido de Girard, *A violência e o sagrado*, tradução de Martha Conceição Gambini, Editora Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1990. O livro tem muitos problemas de tradução e de revisão. É um dos seus livros mais importantes, e mesmo com esses problemas merece ser lido. Há também uma entrevista concedida por Girard, concluída em 1999 (esta numa tradução muito boa), e que dá uma idéia ampla de seu pensamento: *Um longo argumento do princípio ao fim* (veja na nota 8 os dados da edição – ela é recente, e pode ser facilmente encontrada nas livrarias). Na internet você poderá encontrar informações e links sobre sua obra no site *Violence et Sacré* (<http://home.nordnet.fr/~jpkomobis>).

⁴ GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1961.

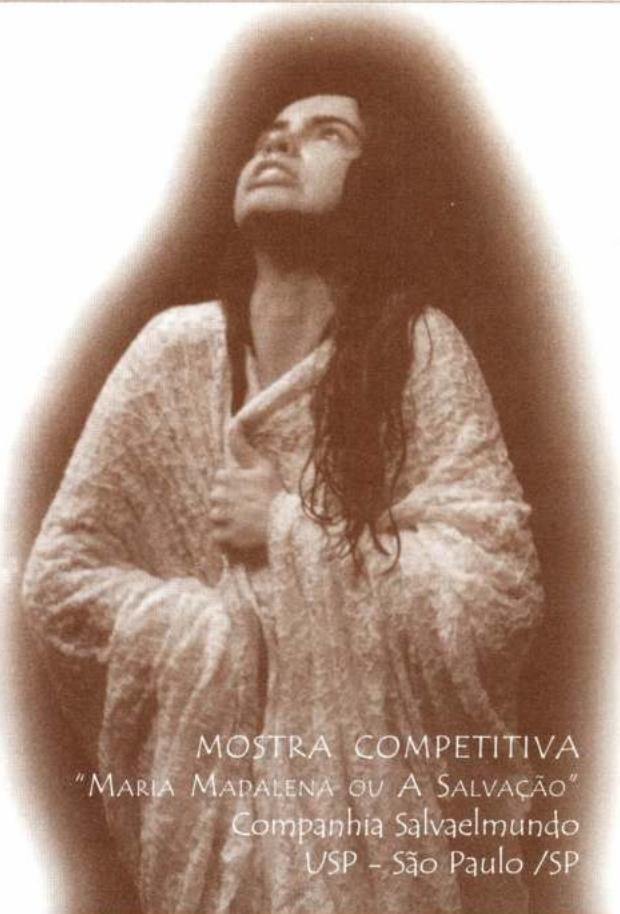
⁵ CERVANTES. *Dom Quixote*, tradução de Antônio Feliciano de Castilho, W. M. Jackson Inc. Editores, Rio de Janeiro, 1949, vol. I, cap. XXV, 191-192.

⁶ *Mensonge romantique*, pág. 11-12.

⁷ GIRARD, René. *La violence et le sacré*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1972, cap. VI, *Du désir mimétique au double monstrueux*, pág. 204-5.

⁸ GIRARD, René. *Um longo argumento do princípio do fim – diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello*, Topbooks, Rio de Janeiro, s/data, pág. 87.

⁹ *Idem, ibidem*.



Roberto Mallet é diretor e ator. Ministra freqüentemente workshops e oficinas.

Atualmente é professor de interpretação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Campinas – UNICAMP.

**MOSTRA COMPETITIVA
"MARIA MADALENA OU A SALVAÇÃO"**
Companhia Salvaemundo
USP – São Paulo /SP

Plínio Marcos,

a dor além da ideologia

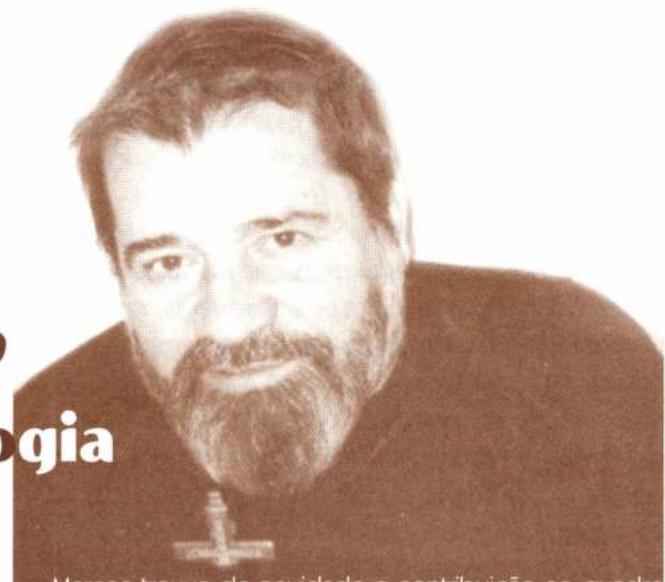
*Paulo Vieira

Para falar sobre o Plínio Marcos, talvez fosse importante pensar o lugar que ocupa o dramaturgo santista no quadro da dramaturgia nacional contemporânea. Não é fácil nem é pouca a sua contribuição. Seguramente, Plínio Marcos ocupa um lugar entre os primeiros, entre os melhores dramaturgos brasileiros e, sem medo de estar cometendo exagero, entre os melhores do mundo na segunda metade do século XX.

O autor surgiu para a dramaturgia em 1959, quando escreveu e encenou a sua primeira peça, *Barrela*, em Santos, cidade onde nasceu. Consta da sua biografia que, antes mesmo de fazer teatro, teve alguma experiência em circo como palhaço.

Barrela é um texto denso, que traz uma situação dramática extremamente difícil de ser trabalhada no palco, principalmente se se considerar que o autor tinha cerca de 23 anos quando a escreveu e a fez chegar à cena. A situação dramática acontece no cárcere de uma delegacia de polícia. Lá estão vários homens presos, comandados, até certo ponto, pelo xerife do lugar, o bandido Bereco, homem de alta periculosidade, por esse motivo respeitado por todos. Como acontece em situação semelhante, nada há para fazer o dia todo, a não ser agredirem-se mutuamente. Num lugar como esse é colocado, no meio da madrugada, um rapaz, preso por ter se envolvido com briga, coisa de somenos importância. Elemento estranho aquele universo, o rapaz é facilmente dominado e seviçado. E para completar o quadro de horror, um dos presos termina por assassinar outro que lhe era desafeto.

Jamais a dramaturgia brasileira – ou qualquer outra, ao que me conste – produzira algo de semelhante. Plínio Marcos escrevera uma cena como esta no momento em que Nelson Rodrigues era o grande provocador de escândalo, com as suas personagens sexualmente obsessivas. Mas o que a obra do Plínio



Marcos trouxe de novidade e contribuição ao quadro da dramaturgia nacional foram as personagens bandidas, o universo do submundo, do crime e do castigo, algo, neste sentido, bastante dostoievskiano. Para que se faça uma idéia, outro grande dramaturgo, Gianfrancesco Guarnieri, ao estrear, em 1958, no teatro de Arena, em São Paulo, a sua primeira peça, *Eles não usam black-tie*, trouxe para a cena brasileira o universo de operários subjugados pelo capital. Em seguida, já no início da década de sessenta, o mesmo Guarnieri irá escrever *Gimba*, texto no qual a personagem é um bandido foragido da polícia. A diferença de qualidade é que a personagem do Guarnieri é uma vítima da sociedade capitalista, seja operário, seja bandido, ao passo em que as personagens do Plínio Marcos são tão somente movidas pelo ódio, ou mesmo pela falta disto, são movidas por impulsos agressivos que se manifestam sem alguma razão aparente. Não há um culpado de fundo, tampouco uma ideologia a ser defendida no universo de personagens e de situações dramáticas plinianas. Nem mesmo quando o autor santista, por volta de 1969, portanto cerca de dez anos após a estréia de *Barrela*, escreveu *Quando as máquinas param*, texto em que as duas personagens são marido e mulher. Um casal que se ama. Mas, como diria Plínio Marcos, há sempre um porém: ele está desempregado e ela grávida. Ele, por isso, não deseja o filho; ela, ao contrário, o quer. A cena final é de uma violência que não se justifica por ideologia, como o faria Guarnieri, Vianinha, Paulo Pontes e toda a geração de autores à qual pertencia o Plínio Marcos, que eram, em geral, artistas ligados ao Partido Comunista.

O talento do jovem Plínio Marcos não passou despercebido para uma arguta escritora e, àquela altura, crítica de teatro no jornal *A Tribuna*, de Santos. Patrícia Galvão, musa do modernismo brasileiro, é de quem se fala. Plínio Marcos contava que Patrícia o chamou à sua

casa e lhe falou de um certo teatro filosófico, uma nova estética dramatúrgica surgida na Europa, e leu para ele uma peça que estaria fadada a ser um marco na dramaturgia de meados do século, traduzida pela própria Patrícia: Esperando Godot, de Beckett. Plínio Marcos, um tanto arrogantemente, tripudiou: igual àquela faria dez. Escreveu Os Fantoches, um texto de qualidade bastante inferior e que, por isso mesmo, foi reescrito e a cada reescrita o autor mudava o título. Assim, essa peça se chamou Chapéu em cima de paralelepípedo para otário chutar; depois, Jornada de um imbecil até o entendimento. Com este último título, subiu à cena sob a direção de João das Neves. Plínio certamente não esperava, mas a peça foi um fracasso e, segundo o autor de Barrella, Patrícia Galvão teria escrito uma crítica em que dizia que "este (Plínio Marcos) palhaço queria fazer outro milagre de circo". Há muito de lenda nas histórias do Plínio. Esta é uma delas. A crítica da Patrícia Galvão se intitulava Uma peça, um diretor. A escritora dizia que "a simples leitura de algumas obras dum teatro de base filosófica não autoriza ninguém a escrever dentro dos seus moldes" e por aí seguia, traçando um perfil do autor desde a sua Barrella, que ela considerava que fosse uma reportagem, o que seria, no seu entender, o principal defeito daquela peça.

Neste instante ocorre-me uma questão: Plínio Marcos, durante toda a vida, se intitulou "O repórter de um tempo mau". Não lhe teria ocorrido essa idéia a partir da crítica à sua Barrella?

De qualquer forma, a crítica da Patrícia Galvão acabou repercutindo no espírito do jovem impetuoso autor santista. Plínio Marcos jamais a esqueceu e não poucas vezes a mencionou em entrevistas, sempre com uma certa espetacularidade narrativa do tipo: à noite em que fora publicada a crítica, Plínio e ela se encontraram em um bar freqüentado por artistas e intelectuais e, então, Patrícia teria chorado ao se desculpar...

O certo é que Plínio Marcos somente reapareceu seis anos mais tarde. E ao reaparecer, apareceu para o teatro

brasileiro, quando, em 1966 estreou Dois perdidos numa noite suja, texto inteiramente baseado num conto do escritor italiano Alberto Moravia, O Terror de Roma. Embora a idéia do texto não lhe fosse original, Plínio Marcos imprimiu à história dos dois desvalidos tamanha dose de realismo e crueldade que o resultado supera em muito o conto original. Do ponto de vista do diretor e crítico Alberto D'Aversa, o texto do Plínio Marcos fez desaparecer o conto e, em seu lugar, nascer uma peça nova e original, originalidade esta "baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cenas". Uma terrível disputa entre Paco e Tonho, os desvalidos de quem se fala, em torno de um mísero par de sapatos mostra a crueldade e o estado de degradação moral a que pode chegar a humanidade. O padre Edênio Vale enxergou a peça como uma metáfora bíblica. Para o sacerdote, o texto do autor santista faz lembrar o Livro de Jó, que também teria mergulhado em uma noite suja.

A crítica brasileira se viu abismada com a violência e a beleza do texto pliniano. A partir daí vieram Navalha na Carne e Homens de papel (1967); Oração para um pé-de-chinelo (1969); Balbina de Iansã (1970); Quando as máquinas param (1971); Abajur lilás (1975); Noel Rosa, o poeta da Vila e seus amores (1976); Jesus-Homem (1978); Sob o signo da discoteca e Querô, uma reportagem maldita (1979); Madame Blavatsky (1985); Balada de um palhaço (1986); A Mancha Roxa (1988). São as melhores produções da pena do autor

maldito.



Ao final dessa fase criativa, Plínio Marcos ficou um longo tempo sem escrever. Daí por diante a sua obra demonstra um autor cansado, distanciado da temática que o caracterizou e que o fez ocupar um lugar único na história e no panteão da dramaturgia nacional.

Plínio Marcos influenciou toda uma geração nascida sob a ditadura militar. Seus textos curtos, dois ou três personagens, a fala seca e direta das personagens, as frases curtas, o uso de gírias e palavras de baixo calão, a violência sem meia medida, a possibilidade de mostrar a realidade de maneira cruel e, ao mesmo tempo, humana, são características da obra pliniana, algo que lhe conferia uma originalidade sem par no Brasil. Há quem o assemelhe ao escritor francês Jean Genet. Não me parece que seja justa esta aproximação, até porque Genet se confunde com as suas personagens; por outro lado, Genet é um cínico hedonista, ao passo que Plínio Marcos está inteiramente mergulhado no mais profundo, no mais puro e desconcertante humanismo, a tal ponto que o autor transmite uma ternura de quem comprehende que a condição humana não se encontra no lixo onde vivem os catadores de papel (*Homens de papel*). Ao longo de sua obra, Plínio Marcos foi buscando transcender o universo dos desvalidos propondo uma saída que nada

tinha de política, da forma como outros de sua geração o faria. O autor maldito fez as suas personagens mergulharem gradualmente no misticismo, até que elas perdessem condição de ação e conflito intenso, que eram duas de suas melhores características.

De qualquer forma, por entre altos e baixos de uma produção das mais significativas, Plínio Marcos grafou com letras intensas um rico painel da humanidade subjugada pelo medo e pela exploração, sem que caísse em tentação ideológica. E nem era preciso. Afinal, a realidade dói mais do que a ideologia.

* Paulo Vieira é Diretor, Autor e Professor do Departamento de Artes da UFPB



ESPETÁCULO CONVIDADO PARA ABERTURA DO FESTIVAL

"A SERPENTE"

Rio de Janeiro, RJ

Autor: Nelson Rodrigues

Direção: Antonio Guedes

Dramaturgista: Fátima Saadi

Cenário: Doris Rollemburg

Figurinos: Priscilla Duarte

Iluminação: Binho Schaefer

Elenco: Alexandre Dantas

Simone André

Marcos França

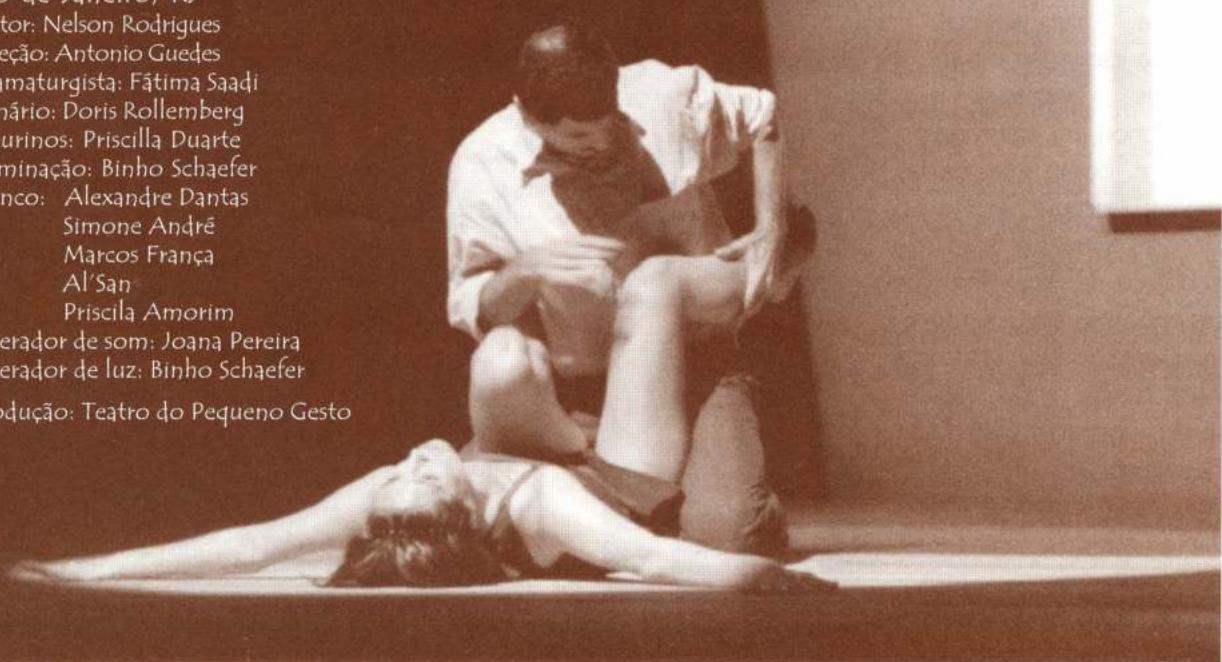
Al'San

Priscila Amorim

Operador de som: Joana Pereira

Operador de luz: Binho Schaefer

Produção: Teatro do Pequeno Gesto



COPEAU E A JUVENTUDE: A FORMAÇÃO DO ATOR

UB00076402-2

RUDLIN, John. « Copeau et la jeunesse: la formation du comédien » [Copeau e a Juventude: A Formação do Ator], in *Copeau l'Éveilleur* [Copeau, Aquele que Desperta]. Textos reunidos por Patrice PAVIS e Jean-Marie THOMASSEAU. « La Cerisaie » / Lectoure: Bouffonneries, 1995. n° 34. p. 104-115. - Tradução de José Ronaldo Faleiro.

Se não dou aqui informação inédita, nem anedotas originais, nem sequer novas opiniões pessoais relativas às idéias de Jacques Copeau ou da sua prática, é porque, na minha opinião, não vivemos uma época em que as novidades possam garantir o futuro do teatro. Não se trata, então, de uma nova interpretação da sua obra, mas de ouvir uma vez mais a sua voz, evidentemente com os ouvidos da nossa época. No final do nosso século, o teatro se encontra na mesma necessidade de renovação em que Copeau o encontrou nos anos 90 do século passado. Pelo menos uma coisa é certa: a arte dramática perdeu o seu lugar « no diapasão da época », como dizia Artaud. No século XX foram experimentados tantos movimentos artísticos, tantos « ismos », tantos inícios, que se viram sem saída, que talvez agora seja tempo não de recomeçar mas de avaliar o que esses modernistas nos propuseram. Às vezes me parece que Copeau foi, na verdade, o primeiro dos pós-modernistas no teatro, sem o saber, é claro, porque equilibrava a sua visão das possibilidades do teatro contemporâneo com a tradição dos grandes poetas dramáticos do passado. Este colóquio não se realizaria se não se pensasse que ele poderia nos ajudar a fazer, em nossos dias, tal avaliação.

Nada de novo. Meu tema será, então, o entusiasmo de Copeau pelo teatro e pela juventude no teatro. À guisa de prefácio, vou dar um resumo das suas idéias, principalmente sobre a formação, ou melhor (como veremos) sobre o treinamento e a educação do jovem ator. Ele sempre esteve « voltado, de coração e de espírito, para a juventude », dizia ele, e muitas vezes lhe parecia que o teatro era sobretudo « o reino da juventude »¹. Comecemos, portanto, com algumas de suas próprias palavras à juventude:

De todas as partes as pessoas se dirigem a vocês. Vocês são esconjurados e muitas vezes bajulados. Vocês

são solicitados, comprados, molestados. Vocês são exortados, talvez mais do que guiados.

Vejo muitos de vocês que sofrem por não saber onde se segurar, como encontrar um equilíbrio, por que ponta começar o trabalho. Eles se queixam por só receber indicações vagas e não terem os elementos básicos. E seus mestres, seus antepassados, seus animadores lamentam só encontrar matéria inconsistente e almas pouco dóceis para modelar.

Como eu gostaria de poder ajudá-los! Como eu gostaria de encontrar palavras que respondam às perguntas que vocês fazem a si mesmos, que lhes iluminem os espíritos e reconfortem os corações!

Penso que vocês se situam entre dois perigos. O de renegar cega e radicalmente o que foi dito e feito antes de vocês; o de esperar a salvação futura de um outro esforço que aquele que serão capazes de produzir por vocês mesmos. O desprezo, a aversão pelas antigas disciplinas não é menos perigoso do que a hesitação e a preguiça em formar novas.

Não sou nem um sociólogo, nem um moralista autorizado. Sou apenas um trabalhador de boa fé, um conselheiro amistoso que só pode pretender tirar seus conselhos da sua experiência pessoal. Assim, posso lhes dizer duas coisas. A primeira é que toda grande mudança só é válida, toda grande renovação só é durável se estiver vinculada à tradição viva (...).

A segunda é que uma renovação dessa natureza, para dar frutos que não sejam factícios nem efêmeros, deve começar pela pessoa humana. Sem ensimesmamento, sem egoísmo, com tanta modéstia quanto ardor, é sobretudo, é primeiramente a vocês mesmos que devem se ater, pela lucidez, pela simplicidade, pela seriedade, pela aplicação e pela coragem.

Ele fazia essas considerações numa conferência para as obras escolares e pós-escolares, no Teatro Récamier, em 16 de maio de 1944. Nem os sucessos nem os fracassos dele haviam mudado a sua opinião sobre esses pontos desde, pelo menos, o final de setembro de 1913, quando colava nos muros de Paris o cartaz, tantas vezes reproduzido, que começava assim:

Teatro do Vieux-Colombier: Apelo à juventude, para reagir contra todas as covardias do teatro mercantil

e para defender as mais livres, as mais sinceras manifestações de uma arte dramática nova.

Assim, ele gostaria de sempre ter começado com a juventude; nunca punha os jovens em segundo plano, atrás dos adultos. No início da sua busca de um bom lugar onde pudesse instalar o seu teatro, estava convencido de que precisava estabelecer-se na Rive Gauche [Margem Esquerda do rio Sena], perto das Universidades. Sua única tristeza, ao fundar naquele local o teatro do Vieux-Colombier, era não poder criar, de pedir Edward Gordon Craig Rouché, uma escola de teatro. Precisava pôr « a carreta na frente dos bois ». frapper

Sempre ficamos impressionados com a uniformidade e a imutabilidade das opiniões de Copeau, desde o momento da criação do Vieux-Colombier. Seus primeiros e seus últimos pensamentos sobre os meios de chegar a um teatro sadio, pronto para o advento do seu grande poeta, do seu Ésquito, do seu Molière, estão quase todos aí, na proclamação que publicava ao mesmo tempo: *Un Essai de rénovation dramatique* [Uma Tentativa de Renovação Dramática]. A idéia fundamental era ter uma escola ligada à obra de teatro da sua época, onde os métodos futuros de apresentação pudessem ser desenvolvidos sem ter de satisfazer as exigências da representação quotidiana. Naquele ensaio, que é na realidade o seu manifesto, após haver falado do local e da organização do teatro do Vieux-Colombier, da alternância dos espetáculos, do repertório e da companhia, ele passa para a sua futura escola e para o tema de seus alunos-atores:

Como o nosso esforço de renovação tem por objeto o próprio caráter e a natureza de indivíduos já modelados por influências anteriores, não duvidamos que se choque com fortes resistências. Também neste ponto gostaríamos de ir buscar mais longe a origem da nossa reforma. Tratar-se-ia de criar, ao mesmo tempo que o teatro, ao lado dele e no mesmo plano, uma verdadeira escola de atores. Ela seria gratuita, e nós chamariam para ela por um lado pessoas muito jovens e até crianças, por outro lado homens e mulheres que têm o amor e o instinto

antes, como acabava
a Jacques

...Penso que vocês se situam entre dois perigos. O de renegar cega e radicalmente o que foi dito e feito antes de vocês; o de esperar a salvação futura de um outro esforço que aquele que serão capazes de produzir por vocês mesmos. O desprezo, a aversão pelas antigas disciplinas não é menos perigoso do que a hesitação e a preguiça em formar novas.

a sua futura escola e para o tema de seus alunos-atores:

do teatro, mas que ainda não teriam comprometido tal instinto com métodos defeituosos e hábitos profissionais.

Ele sempre sentia essa necessidade de cuidar da instrução do jovem ator a partir de uma idade muito mais tenra do que habitualmente no Ocidente. Por outro lado, dizia ele:

Recebemos os nossos alunos a partir de dez-
doze anos. De todas as condições, crianças do povo,
burgueses, filhos de artistas. Cidade, interior, campo².

Infelizmente, essa intenção, para os que querem

ouvi-la, possui matizes jesuíticos, paternalistas, devido aos quais Copeau foi muitas vezes censurado. Mas quando se passa a metade do tempo, como encenador, « descabotinizando », como ele dizia, desenraizando os maus hábitos individuais dos atores, talvez seja perdoável pensar nos meios de pré-formar um conjunto que estivesse pronto para trabalhar, não para exibir deformações pessoais:

À medida que aprofundamos os problemas e a prática da encenação, à medida que a técnica do ator nos atraiu mais, a rotina, a insuficiência, a falta de uma educação séria no intérprete nos surpreendeu e inspirou repugnância. E então pensamos em lhe dar uma educação total, não somente cultivando o seu espírito, estimulando a sua imaginação, mas também aumentando e multiplicando a sua maleabilidade corporal pela ginástica, pela mímica, pelo

ritmo e pela dança. Sem pensar em diminuir, de modo algum, a importância da palavra na ação dramática, estabelecemos que para ela ser justa, sincera, eloquente e dramática, seria necessário que o verbo articulado, que a palavra enunciada fosse o resultado de um pensamento sentido pelo ator em todo o seu ser e simultaneamente o desabrochar de sua atitude interior e da expressão corporal que a traduz. Daí a importância primordial atribuída à mímica em nossos exercícios. Fizemos dela a base da instrução do ator, que deve ser, em cena, acima de tudo um ser que age, uma personalidade em movimento³.

Em Copeau, é preciso que se diga, não nos impressiona a originalidade do pensamento – não é um Artaud –, mas sim a reunião cuidadosa feita por ele, durante a sua aprendizagem, das idéias dos mestres que teve a possibilidade de ler e encontrar. Digo mestres porque não havia uma só oficina, nem sequer a de Antoine, onde ele pudesse ter servido, como o faziam os jovens artistas do Renascimento, numa aprendizagem que ele tivesse desejado. Felizmente, também havia mestres mortos, a quem ele podia se ligar, especialmente Molière. Então, para melhor compreender a sua filosofia da formação do jovem ator, precisamos seguir passo a passo a sua própria formação, não como ator (já que não existia), mas como homem de teatro, entusiasmado pela arte dramática. Sua casa natal, como se sabe por sua peça epônima, não era um lugar feliz, com – ele se lembrava disso – « *longos rancores e eternos mal-entendidos* ». Ele tinha medo da severidade do pai, e sentiu pouca segurança ao lado da mãe, que « *deteve a autoridade não de comando ou de ordem, mas a autoridade de desordem e disputa. Sendo a mais preocupada, ela era a mais inquieta e a mais ameaçadora* »⁴. Ele já começava a procurar outra existência – que lhe era revelada quando seu pai o levava ao teatro, e quando seu avô lhe dava marionetes de presente. Iam juntos ver os melodramas da Porte-Saint-Martin ou do Ambigu. O jovem os achava muito bonitos. A primeira ação que viu em cena foi no Teatro da Gaîté: *Les Pirates de la Savane* [Os Piratas da Savana]. Mais tarde, saía sozinho para assistir a uma mistura bastante curiosa, composta das peças de tese de Emile Augier e de Alexandre Dumas Filho, do teatro de idéias de Paul Hervieu, de Eugène Brieux e de Henry Bernstein. O que talvez explique um pouco o ecletismo de seu repertório futuro...

De 1889 a 1897, ia ao Liceu Condorcet, onde se especializou em filosofia com Jean Izoulet, o autor de *La Cité moderne* [A Cidade Moderna], uma tese de físi-sociologia idealista que não era favorável nem ao materialismo nem ao espiritualismo. Francis Pruner nos diz que « *a fé imutável de Copeau na missão superior do artista na sociedade, seu orgulho messiânico, seu idealismo estóico, têm origem aí e em nenhum outro lugar* »⁵.

Algum tempo depois, ele se inscreveu na Sorbonne, para licenciar-se em Filosofia e em Letras, sempre com a intenção de tornar-se professor. Saiu da

Universidade com a consciência de ser enviado para uma missão artística. Mas uma missão em direção a quê? Evidentemente, ele não pensava particularmente no teatro, ao escrever este poema em prosa publicado em *L'Ermitage* [O Eremitério] em 1902:

Límpido despertar de meu olhar à luz da manhã. A planície reina sob a atividade mestre dos dias e do silêncio. Ó solidão oferta! Dimension sem vertigens, onde minha juventude existe por milagre; país sem estradas, meu passo por aí será o primeiro... Ah! Longamente, sentado, repleto de ignorância e de murmúrios, acalentei meu ímpeto, depois me ergui, finalmente, do fundo dessa casa natal onde apodrecem os sonhos... Ah! Evitar a memória e as sugestões do passado! Ressuscitar a vida que outros consumiram... e do espanto deles extrair, velha como a esperança, uma audácia inimitável! Atestar por meu vigor o belo universo que existe, ser digno do espaço para onde me destino! Ó mistério de ter vinte anos, pudor de ter vinte anos. É isto viver. Viverei? Irei longe? Onde irei? Qual é o segredo do meu destino? Qual é a virtude do meu sangue? Oh! Viagens ávidas e dançantes... Ó estradas, aspirem-me em sua fuga para eu atravessar todo o lado de cá do limiar, levando comigo apenas minha juventude e meu espírito leve rumo aos longes que reposam...

Era um jovem influenciado pelos romancistas, sobretudo por André Gide, a quem dedicou esse poema. Suas ambições eram literárias, pensava em escrever um romance muito longo, levava a sério *L'Immoraliste* [O Imoralista], pesquisa de uma moralidade individual baseada no respeito da sua própria natureza. Fugiu com a amante, se exilou na Dinamarca. Como tudo o que fazia na vida, encarava o fato de ser jovem, sobretudo com a



necessidade de se desenraizar, com total seriedade...

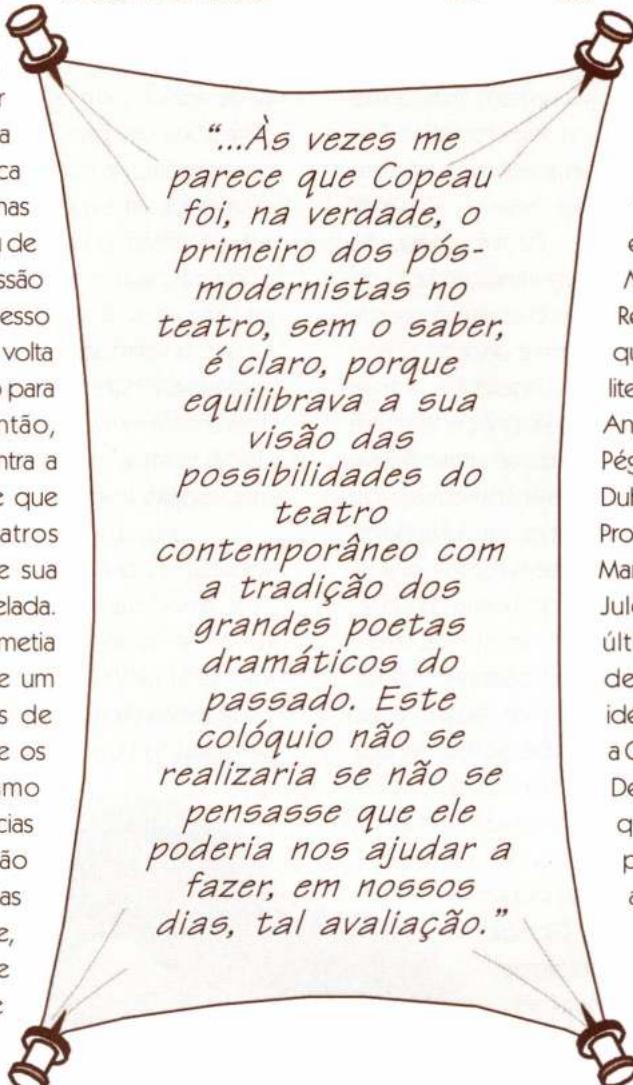
Deixei tudo, os falsos deveres e as falsas tendências, reconhecendo um só um dever para comigo mesmo. Arranquei muitas coisas que ainda estavam coladas à minha pele. Reneguei a família, a raça, um século de tradições vitais. (...)

Atravessei o mar. Vim desse país longínquo (...) enfrentando um futuro incerto, sem recursos, sem outro sustento a não ser minha juventude, minha força e o amor corajoso de uma nobre mulher. que pude⁶.

No ano seguinte, porém, ele retorna à França, por ocasião da morte do pai, e passa dois anos tentando salvar a fábrica de colchetes de *lingerie* que, nas Ardenas, pertencia à família. Saiu de lá com a consciência de sua missão artística fortalecida pelo insucesso de seus esforços comerciais. De volta a Paris, torna-se crítico de teatro para ganhar a vida. Começa então, imediatamente, a vociferar contra a má fé e a falta de sinceridade que descobria nos teatros « comerciais ». Foi assim que sua verdadeira vocação lhe foi revelada. Seu trabalho noturno lhe permitia observar as consequências de um sistema baseado nos papéis de vedetes, por um lado, e sobre os excessos do naturalismo decadente, por outro. Suas notícias alicerçavam-se numa formação filosófica que se opunha às idéias positivistas de Auguste Comte, demonstradas pelas obras de Zola e pelas encenações de Antoine. Devemos dizer que, enquanto Copeau recusa utilizar o instrumento-teatro para copiar a vida de modo fotográfico, como dizia Strindberg, « o átomo de poeira na objetiva », apesar de tudo, ele venerava o mestre A. Antoine. Quando era estudante, vira que Antoine era o único encenador em Paris que desenvolvia em sua equipe um sentido do trabalho coletivo, de inspiração humanista.

É, porém, a naturalidade, e não o naturalismo, que Copeau desejava no teatro. É por causa dessa idéia que ele sempre gostou de levar os seus atores para o campo, a fim de preparar os seus jogos. Tais excursões tinham como base a sua formação filosófica. As idéias de Bergson estavam muito em voga naquele tempo. Copeau tentava

Al está. Fiz o melhor



preencher a sua própria vida com « *o élan vital* » do filósofo, optar pelo intuitivo, contra o empirismo e o racionalismo. Portanto, para ele, a chave ainda era a personalidade do ator, utilizada não por razões narcisistas, mas a serviço de uma idéia do progresso humano. Para ele, esse progresso não seria baseado no Darwinismo e no mecanicismo científico do século XIX, mas na passagem, no século XX, para uma evolução espiritual e criativa de uma geração a outra.

Em sua

companhia, no início do século, encontrou uma fraternidade de escritores com a mesma convicção: « *O Vieux-Colombier* nasceu da amizade », dizia ele, falando de seus amigos, os escritores do primeiro grupo da *Nouvelle Revue Française* [Nova Revista Francesa], incluindo Gide, que estimava o seu julgamento literário, mas também Paul Claudel, André Suarès, Paul Valéry, Charles Péguy, Jacques Rivière, Georges Duhamel, Charles Vildrac, Marcel Proust, Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard, Henri Ghéon e Jules Romains. Junto aos dois últimos, ia encontrar o desenvolvimento artístico das idéias bergsonianas: com Ghéon a Comunhão entre o homem e seu Deus, e em Romains o Unâmico, que ainda o levaria ao campo para viver numa comunidade de artesãos dramáticos.

No meio deles, meu caráter e minhas idéias se formaram. Com eles, fiz a aprendizagem de uma vida consagrada à tarefa de

cada dia. Aprendi os hábitos de independência e de coragem intelectual. A amizade, nessa família de espíritos nobres, era posta a serviço de cada coisa, mas nada era posto a serviço da amizade. Éramos os mais unidos e os mais livres que já vi⁷.

Como se sabe, são amigos da NRF que o estimularam a tornar-se homem de teatro mais do que romancista, e que o levaram a criar o *Vieux-Colombier*. Com isso eles também se mostraram desinteressados, porque haviam previsto que tal empreendimento criaria um palco para as contratações dramáticas. Mas compreenderam mal a necessidade, tão forte no amigo

deles, de criar ao mesmo tempo que o teatro, ou assim que possível depois, uma escola onde a formação dos jovens pudesse garantir a futura existência de novos meios dramáticos. É claro: Copeau havia aprofundado a sua capacidade de explicar um texto discutindo com eles, mas eles não estavam de acordo com a sua convicção de que para qualquer peça que valha a pena ser encenada, é preciso intérpretes capazes de representá-la bem por si mesmos, e não para ter um grande nome, nem sequer para o teatro e para o público, mas para a saúde de espírito da geração deles e para a saúde da raça humana. Eis algumas notas escritas a esse respeito alguns anos mais tarde, para uma conferência nos Estados Unidos:

Voltemos a nossos pequenos atores. Não suponham que eu vá dar a eles um ensino técnico, hipnotizá-los com o fato de que são chamados a se tornarem atores. Bem pelo contrário. Preservá-los da teatralidade. Conservá-los normais. Dar a eles um desenvolvimento completo. E atraí-los para a grande arte do teatro, por assim dizer sem que eles o percebam. Instrução geral. Não um ramo de ensino à parte, mais árido do que os outros. As horas de aula misturadas às horas de diversões, de trabalho manual e de jogos. (...)

Da diversidade do ensino nascem o divertimento, a emulação, a alegria. Todo ensino como um grande jogo diverso, no qual as pessoas se sentem cada vez mais bem treinadas pelo desenvolvimento das suas faculdades.

E que isso não tenha gosto de pedagogia.

O jogo permanece o mais livre possível.

O jogo, imitação das atividades e sentimentos humanos.

Pelo jogo se faz toda a experiência da criança.

Ela escolhe seu jogo, seguindo sua inclinação, seu caráter.

Ele é sincero e fiel a si mesmo⁸.

O jogo do ator. O jogo da criança. Jogar. É preciso dar-se conta de que a grande obra de Johan Huizinga, *Homo ludens*, que precisou para sempre a importância do jogo no funcionamento da civilização, só é publicada em 1944. Nesse ponto, Copeau estava bem adiantado: parecia compreender intuitivamente que as experiências dos educadores como Pestalozzi tinham o que fazer com o teatro dos adultos. Mais estas notas:

É o jogo, pelo qual as crianças imitam consciente ou inconscientemente todas as atividades e todos os sentimentos humanos, que para eles é uma progressão natural para a expressão artística e para nós um repertório vivo das reações mais autênticas – é sobre o jogo que

gostaríamos de construir, não um sistema, mas uma experiência educativa. Gostaríamos de desenvolver a criança, sem deformá-la, pelos meios que ela nos fornece, em relação aos quais ela própria se sente com maior inclinação (...)[⁹].

Dirigir os jogos, encarregar-se deles.

Exercícios: no instante em que começam, a criança se sente tomada e levantada do chão por mão irresistível que já não vai soltá-la. Confiança e afeição. Impaciência, excitação com a proximidade do jogo: frêmito. (...)

Tudo isso difícil de descrever, porque em vias des experimentação, nada dogmático. Inspirado na vida e no contato com cada ser. Cheio de promessas. Obra de paciência. Já começada.

Não visa menos do que tornar o ator não somente o intermediário mas a fonte de toda a inspiração dramática¹⁰.

Mas os detalhes desse trabalho – porque é preciso prepará-los tão cuidadosamente quanto uma encenação –, cabiam a Madame Bing. Como sempre,



MOSTRA COMPETITIVA

"La Chunga"

Cia Cabra de Teatro

EAD/ECA/USP - São Paulo/SP

naquela época, Copeau tinha um excesso de encenações por fazer. E ele sabia também que não possuía formação profissional para oferecer. « *Não possuindo, infelizmente, os conhecimentos técnicos necessários, escreveu ele, não posso fornecer ao professor os elementos do seu método.* » E quando eles voltaram para a França, depois da guerra, continua a ser Bing quem tem tempo para se encarregar com personalidade e método das lições quotidianas dadas aos primeiros alunos da Escola do Vieux-Colombier, aberta em 1920 e definitivamente fundada em 1921.

Sob a direção de Copeau, Suzanne Bing vai utilizar com os alunos atores os mesmos jogos dramáticos, em seu curso de dicção, que aqueles que ela já havia experimentado em Nova Iorque com os alunos da Children's School. Os exercícios parecem talvez um pouco fora de moda, agora: por exemplo, num círculo, a utilização de um balão jogado de pessoa para pessoa, vocalizando ao mesmo tempo. Precisaremos, porém, esperar a publicação do último volume dos *Registres* [Registros] para conhecer todos os pormenores do que acontecia naquela época. Os resultados eram exatamente o que Copeau previra: um sentido da alegria de viver no trabalho, uma unidade de intenção e de expressão que ia transformar-se nos de uma equipe. Cada vez mais, ele pensava que as temporadas de espetáculos que apresentava no palco do Vieux-Colombier eram provisórias, não possuiam a integridade buscada por ele, a integridade de um coro que representa junto com uma alegria ligada à sinceridade. Na Escola ele encontrava elementos dessa busca, baseados numa flexibilidade e numa liberdade de expressão corporal sem afetação.

A escola se tornava cada vez mais um laboratório onde se investia no jogo corporal. Ele estava decepcionado com a utilização das técnicas de Jaques Dalcroze: « *Antigamente cometi um erro, pensando encontrar o ponto de partida na ginástica rítmica. Ela não pode aplicar-se diretamente ao nosso ensino. Ela já carrega consigo mesma, uma afetação* », escrevia ele em seu diário¹¹.

Em vez disso, o seu próprio método (se pudermos adotar esta palavra sem pensar demais em Stanislavski) se desenvolvia – de descontração preliminar, do corpo neutro, das isolações. Por exemplo, Bing trabalhava sobre a utilização das costas para a expressão do espanto, da inquietação, do esgotamento, da cólera, da melancolia, da coragem ou da esperança que renasce, instigada por Copeau, que havia sido um dos primeiros encenadores a convidar o ator a dar as costas para o público. Estimulava gestos sustentados, prolongados, cada um seguido por um estado de consciência íntima, particular ao momento consumado. E por tudo isso ele foi o primeiro

a adotar a máscara como instrumento de formação.

Ele precisava que a espécie de jogo sincero que procurava cultivar não era a expressão de uma emoção em sua forma primitiva, mas um estado de calma, de autoridade, que permitia que o artista fosse possuído, pois este devia expressar ao mesmo tempo em que dominava a sua expressão. « *Creio que como ponto de partida há uma espécie de pureza, de integralidade do indivíduo, um estado de calma, de naturalidade, de repouso* », dizia ele. Sua própria contribuição para o desenvolvimento desse « estado de boa fé, de submissão, de humildade » se situava no plano da formação cultural do ator, « *da boa educação* », como ele dizia. Desde os primeiros ensaios da companhia do Vieux-Colombier em 1913, insistiu para que a leitura em voz alta fizesse parte da prática quotidiana do ator. Em 1920, seus alunos começaram pela leitura de uma peça medieval de Arnoul Gréban, *Le Vrai Mystère de la Passion* [O Verdadeiro Mistério da Paixão]. Foi um meio de introduzir a simplicidade de espírito por ele desejada, mas também de revelar aos alunos as tradições teatrais francesas. Lendo juntos assim, eles praticaram a arte de escutar uns aos outros, e de se ouvir como um coro (na opinião de Copeau, o pior ator era o que só escutava as próprias palavras). E, em suas lições, Bing propunha, além disso, que os alunos fizessem um comentário sobre o trabalho dos outros, e sobretudo sobre o que constatavam como melhoramento prático, o que desenvolvia não somente suas faculdades como encenadores, mas também seu respeito mútuo no trabalho.

A história é conhecida: a equipe que assim se desenvolvia na escola contrastava cada vez mais, para Copeau, com a rotina esmagadora que tornava pesado o repertório do Vieux-Colombier. Ele havia perdido o entusiasmo pelo teatro como missão superior na cidade moderna. Já não era jovem e, com o tempo que lhe restava, queria preparar um futuro perfeito e já não continuar a lutar contra um presente imperfeito. Ele advogava:

Peço que consintam em banir do espírito todas as imagens e idéias que se liguem à concepção banal do teatro. Admitam que uns vinte jovens cheios de ardor e de fé, bem dotados de corpo e espírito, confiantes na disciplina que lhes impõe paternalmente um mestre experiente, se retirem para algum lugar do mundo, na paz, para aí consagrarem todos os instantes da vida deles ao conhecimento e ao exercício de sua arte... Admitam que isso seja possível e perguntem a si mesmos que resultados poderíamos esperar dai¹².

Em 1924, ele trancava a chave o Vieux-Colombier e ia procurar na Borgonha o que Gide chamava sua « *quimera* », mas que para ele era a realidade que prometera a si mesmo desde as suas primeiras

declarações em *Un Essai de rénovation dramatique* [Uma Tentativa de Renovação Dramática]: trabalhar com a juventude e junto dela com entusiasmo. Não deve causar surpresa que a sua escola no Castelo de Morteuil não tenha dado em nada depois de alguns meses, e que sejam os seus jovens atores que o tenham estimulado a mudar-se para recomeçar em Pernand-Vergelesses com uma pequena equipe de « Copiaus », que ele poderia chamar ao mesmo tempo « A Escola do Vieux-Colombier ». Como ele havia dito, ao iniciar:

Talvez não nós, e sim outros, acabem de construir o edifício. Tentemos pelo menos formar aquele pequeno núcleo de onde irradiará a vida, em torno do qual o futuro produzirá suas grandes contribuições¹³.

Somos este futuro. O edifício está longe de estar concluído. Até anda meio desmoronado, atualmente. Às vezes se tem a impressão de que o trabalho do patrão quase que deve ser inteiramente recomeçado. As escolas de teatro tornaram-se novamente escravas de um sistema industrializado, por um lado, e mal subvencionado, por outro. O cinema, a televisão e os vídeos reforçaram a posição das « vedetes ». É a imagem delas e a própria identidade delas que fazem a sua fortuna, e não o jogo corporal e espiritual do conjunto. E são sempre os decoradores que vencem no palco, como se tivéssemos vergonha do trabalho dos atores e dos textos que os encenadores nos propõem.

Mas não devemos ficar abatidos. As piores circunstâncias podem ser as mais fecundas. Se eu comprehendo bem o *I Ching*, é na extremidade que as mudanças mais profundas podem acontecer. Mais de oitenta anos depois da escrita do seu *Essai de rénovation dramatique*, por toda a parte se retomam as idéias de Jacques Copeau. Desta vez podemos propor à juventude não somente alguém que « desperta » mas também um mestre.

John RUDLIN

NOTAS

¹ J. C., Conferência no Teatro da Michodière, 14 de dezembro de 1935, *Registres I* [Registros I], p. 111.

² J. C., « Notes pour la troisième conférence » [Notas para a terceira conferência] (19 de março de 1917): « L'École du Vieux-Colombier » [A Escola do Vieux-Colombier], *Registres IV*, p. 507-513.

³ J. C., « Place aux jeunes » [Deixem Passar os Jovens, Espaço para os Jovens, Abram Alas para os Jovens], *La Nación*, Buenos Aires (julho de 1939), *Registres I*, p. 114.

⁴ J. C., *Journal* [Diário], Montmorillon (16 de julho de 1919).

⁵ Francis PRUNER, « Notes critiques sur les lettres de Jacques Copeau à Léon Bellé » [Notas Críticas sobre as Cartas de Jacques Copeau a Léon Bellé], *Revue d'Histoire du Théâtre I* [Revista de História do Teatro I] (janeiro-março de 1958), p. 40-47.

⁶ J. C., Carta a Bellé, 18 de junho, 1902.

⁷ J. C., *Les Amis du Vieux-Colombier* [Os Amigos do Vieux-Colombier], *Les Cahiers du Vieux-Colombier* [Os Cadernos do Vieux-Colombier], nº 1, nov. de 1920, Paris.

⁸ « Notes pour la troisième conférence » [Notas para a terceira conferência], *op. cit.*

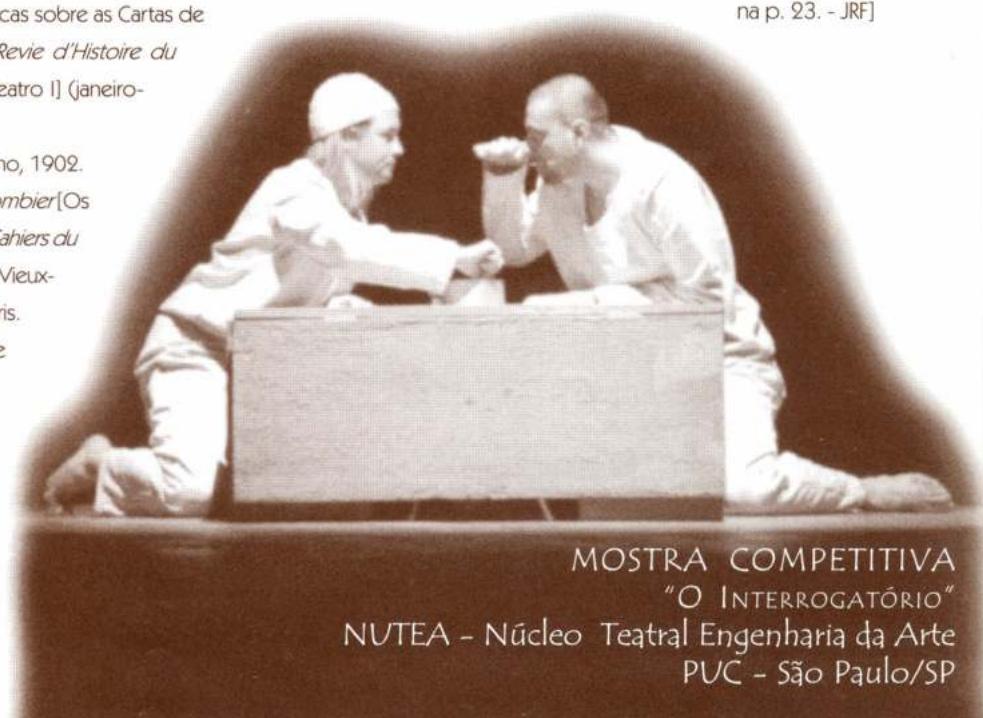
⁹ Brochura, 21 de janeiro, 1916. [Inserir aqui esta nota? O texto pula da nota 8 para a nota 10. - JRF]

¹⁰ « Notes pour la troisième conférence » [Notas para a terceira conferência], *op. cit.*

¹¹ 27 de agosto, 1919.

¹² « Éducation de l'acteur », Notes sur le métier de comédien [Educação do Ator, Notas sobre o Ofício do Ator], Paris: Michel Brient, 1955. p. 46.

¹³ « Un essai de rénovation dramatique » [Uma tentativa de Renovação Dramática], in *Registres I; Appels* [Registros I; Apelos]. Textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis. Notes de Claude Sicard. [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris: Gallimard, 1974. p. 19-32. [A citação está na p. 23. - JRF]



MOSTRA COMPETITIVA

“O INTERROGATÓRIO”

NUTEA - Núcleo Teatral Engenharia da Arte
PUC - São Paulo/SP

PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles; théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* [A Análise dos Espetáculos; teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema]. Col. Fac./Arts du spectacle. Paris: Nathan, 1996. p. 53 - 65. -
Trad. de José Ronaldo FALEIRO.

O ATOR

A análise do espetáculo deveria começar pela descrição do ator, pois este está no centro da encenação e tende a reduzir a si o resto da representação. Trata-se, porém, do elemento mais difícil de apreender. Antes de pretender analisar o jogo, deve-se começar por propor uma teoria do ator.

1. O trabalho do ator

1.1 - A abordagem por uma teoria das emoções

De que precisamos para descrever o trabalho do ator? Precisamos realmente partir de uma teoria das emoções, como tenderia a sugerir a história do jogo do ator moderno, de Diderot a Stanislavski e Strasberg? Tal teoria das emoções aplicada ao teatro só valeria, no máximo, para um tipo muito localizado de ator: o do teatro da mimese psicológica e da tradição da retórica das paixões. Em contrapartida, teríamos a maior necessidade de uma teoria da significação e da encenação global, onde a representação mimética dos sentimentos é apenas um aspecto entre muitos outros. Ao lado das emoções, aliás muito difíceis de decifrar e de anotar, o ator-dançarino se caracteriza por suas sensações cinestésicas, sua consciência do eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do lugar de seus companheiros no espaço-tempo: eis parâmetros que não têm a fragilidade das emoções e que poderíamos assinalar com maior facilidade.

No teatro, as emoções dos atores não têm que ser reais ou vividas. Antes de mais nada, devem ser visíveis, legíveis e conformes com convenções de representação dos sentimentos. Essas convenções são ora as da teoria da verossimilhança psicológica do momento, ora as de uma tradição de jogo que codificou os sentimentos e a representação deles. A experiência emocional do ser humano, que reúne os traços comportamentais por meio dos quais a emoção se revela (sorrisos, choros, mímicas, atitudes, posturas), encontra no teatro uma série de emoções padronizadas e codificadas, que figuram

comportamentos identificáveis. Estes, por sua vez, geram situações psicológicas e dramáticas que formam o arcabouço da representação. No teatro, as emoções são sempre manifestas graças a uma retórica do corpo e dos gestos onde a expressão emocional é sistematizada, e até mesmo codificada. Quanto mais as emoções são traduzidas em atitudes ou em ações físicas, tanto mais elas se liberam das sutilezas psicológicas do indizível e da sugestão.

A teoria das emoções é por si só insuficiente para esperar descrever o trabalho do dançarino e do ator, e é necessário um quadro teórico totalmente diferente que ultrapasse em muito o da psicologia. Aliás, a partir do momento em que o estudo do ator se abriu para os espetáculos extra-europeus, logo se ultrapassou a teoria psicológica das emoções, que vale no máximo para as formas teatrais que imitam os comportamentos humanos, sobretudo verbais, de maneira mimética, como a encenação naturalista.

1.2 - Uma teoria global do ator?

Será possível uma teoria do ator? Nada é menos certo, pois se pensamos saber em que consiste a tarefa do ator, temos bastante dificuldade em descrever e perceber o que ele faz precisamente, em compreender não simplesmente com os olhos, mas, como pede Zeami, com o espírito. Mal podemos dizer que ele parece falar e agir não mais em seu próprio nome, mas em nome de uma personagem que ele faz de conta ser ou imitar. Mas como é que ele procede, como realiza todas essas ações, e que sentidos produzem elas para o espectador? Bem temerária e ambiciosa seria a teoria que pretendesse englobar todas essas atividades de jogo e de produção do sentido, pois a ação do ator é comparável à do ser humano em situação normal, mas tendo, além disso, o parâmetro da ficção, do « como se » da representação. O ator situa-se no âmago do acontecimento teatral: é o vínculo vivo entre o texto do ator (diálogos ou indicações

cênicas), as diretrizes do encenador e a escuta atenta do espectador; ele é o ponto de passagem de toda e qualquer descrição do espetáculo.

Paradoxalmente, seria mais fácil basear a teoria do ator não a limitando à do ator ocidental, mas incluindo nela a do ator-cantor-dançarino de tradições e culturas extra-europeias. Para essas tradições, a habilidade do ator é muito mais técnica, quer dizer mais facilmente descriptível e estritamente limitada a formas codificadas e repetíveis que nada devem à improvisação ou à livre expressão. Nada comparável com o ator da tradição ocidental psicológica, o qual não adquiriu todas essas técnicas gestuais, vocais, musicais, coreográficas e se confinou a um gênero preciso: o teatro de texto falado. O ator ocidental parece sobretudo querer dar a ilusão de que encarna um indivíduo cujo papel lhe foi confiado numa história onde ele intervém como um dos protagonistas da ação. Daí a dificuldade em descrever o jogo ocidental, pois as convenções tentam negar-se a si mesmas; dificuldade também de esboçar uma teoria da sua prática, partindo do ponto de vista do observador (espectador e/ou teórico) e não do ponto de vista da experiência subjetiva do ator. Que faz o ator em cena? Como se prepara para a sua atividade artística? Como transmite ao espectador uma série de orientações ou de impulsos para o sentido? Não faremos aqui uma história do ator através dos tempos - aliás, isso ainda está por ser feito -, mas nos limitaremos a algumas observações sobre a metodologia da análise do ator contemporâneo ocidental, que não se deve, porém, limitar ao ator naturalista ou ao do Método, inspirado por Stanislavski e Strasberg¹. De fato, o ator não imita necessariamente uma pessoa real: ele pode sugerir ações por algumas convenções ou por um relato verbal ou gestual.

Precisaríamos primeiro estabelecer *a partir de quando* o ser humano está em situação de ator, em que consistem os traços característicos do seu jogo. O ator se constitui enquanto tal desde que um espectador, a saber um observador exterior, o olha e o considera como « extraído » da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícios ou pelo menos distintos da sua própria realidade de referência. Não basta, porém, que tal observador decida

que tal pessoa representa uma cena e, portanto, que é um ator (estariamos então no que Boal chama de « teatro invisível »): é preciso também que o observado tenha consciência de representar um papel para o seu observador, e que a situação teatral fique, assim, claramente definida. Quando a convenção se estabelece, tudo o que o observado faz e diz já não é considerado como verdade indiscutível, mas como ação ficcional que só tem sentido e verdade no mundo possível onde o observado e o observador concordam em situar-se. Assim fazendo, definindo o jogo como uma *convenção ficcional*, estamos no caso do ator ocidental que brinca de ser um outro; ao contrário, o *performer* oriental (o ator-cantor-dançarino) que canta, dança ou recita, realiza essas ações reais enquanto ele mesmo, enquanto *performer*, e não enquanto personagem que faz de conta que é um outro fazendo-se passar como tal para o espectador. Empregamos cada vez mais o termo *performer* para insistir na ação realizada pelo ator, em oposição à representação mimética de um papel. O *performer* é primeiramente aquele que está física e psicicamente presente diante do espectador.

1.3 - Os componentes e as etapas do trabalho do ator

O ator ocidental - e mais precisamente o ator da tradição psicológica - estabelece o papel sistematicamente: « compõe » uma partitura vocal e gestual em que se inscrevem



MOSTRA COMPETITIVA
"CONTRAÇÃO DE HISTÓRIAS"
Companhia Núcleo de Pesquisas Cênicas
UNI-RIO - Rio de Janeiro/RJ

todos os indícios comportamentais, verbais e extraverbais, o que dá ao espectador a ilusão de ser confrontado com uma pessoa de verdade. Não só ele empresta o seu corpo, a sua aparência, a sua voz, a sua afetividade, mas - pelo menos para o ator naturalista - ele se faz passar por uma pessoa de verdade, semelhante àquela de que nos aproximamos quotidianamente, com quem podemos identificar-nos, tanto encontramos nela impressões de semelhança com o que sabemos de nosso caráter, de nossa experiência do mundo, das emoções e dos valores morais e filosóficos.

Logo esquecemos de que estamos enganando a nós mesmos, construindo uma totalidade a partir de poucos indícios: esquecemos a técnica do ator, identificamo-nos com a personagem e mergulhamos no universo que ela representa. No entanto, o ator cumpre um trabalho bem preciso cuja complexidade nem sempre se imagina. Também não é fácil distinguir, como fazem Stanislavski e Strasberg, o *trabalho sobre si mesmo* e o *trabalho sobre o papel*. Enquanto o trabalho sobre si - a saber essencialmente o trabalho sobre as emoções e sobre o aspecto exterior do ator - está no centro dos escritos de ambos, o trabalho sobre o papel, que determina toda uma reflexão dramatúrgica, fica bastante descuidado, vem sempre depois de uma preparação psicológica: o trabalho sobre o papel não deve começar antes de o ator ter adquirido os meios técnicos para realizar as suas intenções.

Na realidade, há antes um ir e vir constante entre si mesmo e o papel, entre o ator e a sua personagem. O trabalho do ator sobre si mesmo compreende as técnicas de relaxamento, concentração, memória sensorial e afetiva, assim como o treinamento da voz e do corpo. Em suma: tudo o que é um pré-lúdio para a figuração de um papel.

Os indícios da presença

O primeiro « trabalho » do ator, que não é um trabalho, propriamente falando, é o de estar *presente*, o

de situar-se aqui e agora para o público, como um ser vivo que se dá « diretamente », « ao vivo », sem intermediários. Dizem muitas vezes que os grandes atores têm antes de mais nada uma *presença* que é um dom do céu e que os diferencia dos necessitados. Talvez! Mas será que por definição todo e qualquer ator presente diante de mim não manifesta uma presença inalienável? É uma marca do ator de teatro que eu o perceba « primeiro » como materialidade presente, como « objeto » real pertencente ao mundo exterior e que depois eu o imagine num universo ficcional, como se não estivesse lá diante de mim, mas na corte do rei Luís XIV (se for de *O Misanthropo* que estivermos falando). O ator de teatro tem, portanto, um estatuto duplo: ele é pessoa real, presente, e, ao mesmo tempo, personagem imaginário, ausente ou pelo menos situado numa « outra cena ». Descrever essa presença é a coisa mais difícil que existe, pois os indícios escapam a qualquer apreensão objetiva e o « corpo místico » do ator se oferece e se retrai logo em seguida. Daí todos os discursos mistificadores sobre a presença de tal ou qual ator, discursos que são, na realidade, normativos (« este ator é bom, aquele não o é »²).

A relação com o papel

A sua segunda tarefa é « permanecer na personagem », e, para o o jogo, não quebrar a ilusão de que ele é essa pessoa complexa em cuja existência devemos acreditar. Isso requer uma concentração e uma atenção em todos os instantes, seja qual for a convicção íntima do ator quanto a ele ser a sua personagem ou seja qual for a sua técnica para dar-lhe simplesmente a imagem exterior. Ele pode, de fato, identificar-se com o papel por todos os tipos de técnicas de autopersuasão, seja enganar o mundo exterior fazendo de conta que é um outro, seja tomar suas distâncias com relação ao papel, citá-lo, zombar dele, sair dele ou nele entrar à vontade. Seja como for, sempre deve ser mestre da codificação escolhida e

das convenções de jogo que aceitou. A descrição do jogo obriga a observar e a justificar a evolução do vínculo do ator com a sua personagem.

A dicção

A dicção de um texto eventual é apenas um caso particular dessa estratégia comportamental: ora se torna verossímil, submetida à mimese e às maneiras de falar do meio em que se situa a ação, ora desconectada de qualquer mimesmo e organizada em um sistema fonológico, retórico, prosódico que possua suas regras próprias e não procure produzir efeitos de real copiando maneiras autênticas de falar.

O ator na encenação

Graças ao controle do comportamento e da dicção, o ator imagina possíveis *situações de enunciação* onde o seu texto e suas ações adquirem um sentido. Essas situações, no mais das vezes, são apenas sugeridas por alguns indícios que esclarecem a cena e o papel. É a responsabilidade do encenador, mas também do ator, decidir que indícios serão escolhidos. Somente o ator sabe (mais ou menos) que escala os seus indícios gestuais, faciais ou vocais possuem, se os espectadores são capazes de percebê-los, e que significações ele poderia atribuir a eles. Na « pose » dos seus signos, é preciso que seja ao mesmo tempo suficientemente claro para ser percebido e útil para ser diferenciado ou ambíguo. Neste sentido, a teoria do ator inscreve-se numa teoria da encenação, e, de modo mais geral, da recepção teatral e da produção do sentido: o trabalho do ator sobre si mesmo, em particular sobre as suas emoções, só tem sentido na perspectiva do olhar do outro, portanto do espectador que deve ser capaz de ler os indícios fisicamente visíveis da personagem assumida pelo ator.

Gestão e leitura das emoções

O ator sabe administrar as suas emoções e fazer com que sejam lidas. Nada o obriga a sentir realmente os sentimentos da sua personagem e se toda uma parte da sua formação consiste, desde Stanislavski e Strasberg, em cultivar a memória sensorial e emocional para melhor encontrar, prontamente e com segurança, um estado psicológico sugerido pela situação dramática, trata-se apenas de uma opção entre muitas outras - a mais « ocidental », mas não necessariamente a mais interessante. Aliás, mesmo o ator do « Sistema » stanislavskiano ou do « Método » strasberguiano não

utilizam os seus próprios sentimentos tais quais para representar a personagem, à maneira do ator romano Polus que usou as cinzas do seu próprio filho para representar o papel de Electra portando a urna de Orestes. É igualmente tão importante para o ator saber fingir e reproduzir friamente as próprias emoções, quando mais não fosse para não depender da espontaneidade, pois, como nota Strasberg, « *o problema fundamental da técnica do ator está na não confiabilidade das emoções espontâneas* »³. Mais do que um controle interior das emoções, o que conta para o ator, em última análise, é a legibilidade, pelo espectador, das emoções que o ator interpreta. Não é necessário que o espectador encontre o mesmo tipo de emoções que na realidade; portanto, não é necessário que o ator se entregue a uma expressão quase « *involuntária* » de suas emoções. Na verdade, às vezes as emoções são codificadas, repertoriadas e catalogadas num estilo de jogo: assim ocorre no jogo melodramático, no século XIX, assim nas atitudes retóricas da tragédia clássica ou em tradições extra-européias (por exemplo, a dança indiana Odissi). Às vezes, os mimos ocidentais (Decroux, Marceau, Lecoq) tentaram codificar as emoções auxiliados por um tipo de movimento ou de atitude. Segundo Jacques Lecoq, « *cada estado passional se encontra num movimento comum: o orgulho sobe, o ciúme obliqua e se esconde, a vergonha se abaixa, a vaidade gira* »⁴.

Na prática contemporânea, desde Meyerhold e Artaud até Grotowski e Barba, o ator dá a ler diretamente emoções já traduzidas em ações físicas cuja combinatória forma a própria fábula. As emoções já não são, para ele, como na realidade afetiva, uma « *perturbação súbita e passageira, 'ganco' na trajetória da vida quotidiana* »: são movimentações, *motions* físicas e mentais que o motivam na dinâmica do seu jogo, o espaço-tempo-ação da fábula onde ele se inscreve. Mais do que se entregar (para o ator como para o espectador ou para o teórico) a profundas introspecções sobre o que sente ou não sente o ator, é preferível, portanto, partir da formalização, da codificação dos conteúdos emocionais. De fato, é mais fácil observar o que o ator faz do seu papel, como ele o cria e se situa em relação a ele. Pois o ator é « *um poeta que escreve sobre a areia (...) Como um escritor, ele extraí dele mesmo, da sua memória, a matéria da sua arte, ele compõe uma história segundo a personagem fictícia proposta pelo texto. Mestre de um jogo de engodos, ele acrescenta e diminui, oferece e retira; esculpe no ar o seu corpo movente e a sua voz mutável* »⁵.

Na prática teatral contemporânea, o ator já nem sempre remete a uma personagem de verdade, a um indivíduo que forma um todo, a uma série de emoções.

Ele já não significa por simples transposição e imitação: constrói as suas significações a partir de elementos isolados que pede emprestados a partes do seu corpo (neutralizando todo o restante): mãos que mimam toda uma ação; boca unicamente iluminada, excluindo todo o corpo; voz do contador que propõe histórias e representa alternadamente vários papéis.

Assim como para a psicanálise o sujeito é um sujeito « esburacado », intermitente, com « responsabilidade limitada », assim também o ator contemporâneo já não é encarregado de mimar um indivíduo inalienável: já não é um *simulador*, mas um *estimulador*; ele « *performa* » de preferência as suas insuficiências, as suas ausências, a sua multiplicidade. Também já não é obrigado a representar uma personagem ou uma ação de maneira global e mimética, como uma réplica da realidade. Em suma, ele foi reconstituído no seu ofício pré-naturalista. Ele pode sugerir a realidade por uma série de convenções que serão percebidas e identificadas pelo espectador. O *performer*, contrariamente ao ator, não representa um papel: ele age em seu próprio nome.

Aliás, é raro, para não dizer impossível, que o ator esteja inteiramente no seu papel, a ponto de fazer esquecer que ele é um artista que representa uma personagem e que constrói, assim, um artefato. Mesmo o ator segundo Stanislavski não faz esquecer que representa, que está engajado numa ficção e que constrói um papel, e não um ser humano de verdade, como Frankenstein. Num palco, o ator nunca se permite esquecer enquanto artista-produtor, pois a produção do espetáculo faz parte do espetáculo e do prazer do espectador (sempre estou consciente de que estou no teatro e de que percebo um ator, portanto um artista, um ser artificialmente construído).

Identificação ou distância

Muitas vezes o ator procura identificar-se com o seu papel: mil pequenas artimanhas servem para ele se persuadir de que é essa personagem de que o texto lhe fala e que ele deve encarnar para o mundo exterior. Ele faz de conta que acredita que a sua personagem é uma totalidade, um ser semelhante aos da realidade, quando na verdade ele só é composto de magros indícios que ele e o espectador devem completar e suprir para produzir a ilusão de ser uma pessoa. As vezes, ao contrário, ele indica por uma ruptura de jogo que a manobra não o engana e ocorre que dê um depoimento pessoal sobre a personagem que supostamente está representando.

1.4 - Métodos de análise do jogo do ator

Para contrabalançar a visão metafísica, e até

mística, do ator (e todos os discursos mistificantes que o acompanham, sobretudo na literatura jornalística sobre « a vida dos atores »), para ultrapassar o debate estéril sobre o « *reviver* » ou o « *fingir* », só existiriam áridas análises técnicas do jogo do ator. Sendo ainda pouco elaborados os instrumentos de análise, nós nos limitaremos a sugerir algumas pistas possíveis para a pesquisa futura.

As categorias históricas ou estéticas

Cada época histórica tende a desenvolver uma estética normativa que se define por contraste com as anteriores e propõe uma série de critérios bastante claros. Torna-se tentador, então, descrever uma série de estilos: romântico, naturalista, simbolista, realista, expressionista, épico, etc. O espectador moderno dispõe, muitas vezes, de uma grade histórica rudimentar que o ajuda a identificar, por exemplo, jogo « naturalista », brechtiano, artaudiano, actor's studio ou grotowskiano. Momentos históricos e escolas de jogo são, assim, assimilados a categorias estéticas muito aproximativas. O interesse dessas categorizações é de não segmentar separar o estudo do ator de todo o seu ambiente estético ou sociológico. O ator naturalista, por exemplo, o da época de Zola ou Antoine, será descrito a partir de uma teoria do meio, de uma estética do verossímil e dos fatos verdadeiros, de acordo com a ideologia e a estética determinista e naturalista. Muitas vezes, porém, a análise permanece superficial, e até tautológica: é ator naturalista, dizem-nos freqüentemente, aquele que evolui num universo naturalista... Semelhante tautologia não esclare em nada os gestos especificamente naturalistas e os procedimentos do jogo psicológico.

Melhor seria tentar uma hipótese sobre um modelo cultural que distingue no tempo e no espaço diversas maneiras de conceber o corpo e de se prestar a diferentes modos de significação.

As descrições semiológicas

Elas dizem respeito a todos os componentes do jogo do ator: gestualidade, voz, ritmo da dicção e das marcações. É precisamente a determinação desses componentes e, portanto, a decupagem em sistemas que são problemáticos e não são evidentes, pois não há, nessa matéria, decupagem e tipologia objetiva e universal. Cada campo recorre às semiologias setoriais existentes para extrair os grandes princípios da sua organização. A dificuldade reside, porém, em não fragmentar o desempenho do ator em especialidades demasiado estreitas, perdendo assim de vista a globalidade da

significação: tal gestual só tem sentido em relação a uma marcação, a um tipo de dicção, a um ritmo, sem falar do conjunto da cena e da cenografia de que ela faz parte. Devemos, portanto, procurar desenvolver uma decupagem e unidades que preservem coerência e globalidade. Em vez de uma separação entre gesto e texto, ou gesto e voz, nós nos esforçaremos por distinguir macroseqüências dentro das quais os diversos elementos ese reúnem, se reforçam ou se distanciam, formando um conjunto coerente e pertinente, suscetível depois de combinar-se com outros conjuntos.

Poderemos também considerar o ator como o realizador de uma montagem (no sentido filmico do termo), já que ele compõe o seu papel a partir de fragmentos: indícios psicológicos e comportamentais para o jogo naturalista que acaba por produzir, apesar de tudo, a ilusão da totalidade; momentos singulares de uma improvisação ou de uma seqüência gestual incessantemente reelaborados, laminados, cortados e recolados para uma montagem de ações físicas em Meyerhold, Grotowski ou Barba. A análise da seqüência de jogo só pode ser feita levando em consideração o conjunto da representação, repondo-a na estrutura narrativa que revela a dinâmica da ação e a organização linear dos motivos. Assim, ela chega à análise da representação. Por exemplo, é possível distinguir, no trabalho gestual, vocal e semântico do ator, vários grandes tipos de vetores. O vetor define-se como uma força e um deslocamento desde certa origem até um ponto de aplicação e segundo a direção dessa linha que vai de um ponto a outro. Distinguiremos quatro grandes tipos de vetores:

1. acumuladores: condensam ou acumulam vários signos;

2. conectores: ligam dois elementos da seqüência em função de uma dinâmica;

3. podadores: provocam uma ruptura no ritmo narrativo, gestual, vocal, o que torna atento ao momento em que o sentido « muda de sentido »;

4. mobilizadores: fazem passar de um nível de sentido a outro ou da situação de enunciação aos enunciados.

Esses vetores são o arcabouço muito elementar do trabalho do ator, que é, obviamente, muito mais fino e lâbil, constituído por uma miríade de micro-atos, de matizes infinitos da voz ou do gesto. Eles são, no entanto, indispensáveis para que o ator seja, ao mesmo tempo, coerente e « legível » e que funcione como uma orientação e um amplificador para todo o resto da

representação.

De fato, o ator só tem sentido em relação ao seus parceiros na cena: é preciso, portanto, anotar como ele se situa diante deles, se o seu jogo é individualizado, pessoal ou típico do jogo do grupo; como ele se inscreve na configuração (o *blocking*, como se diz em inglês) do conjunto. Como, porém, descrever o gesto por um discurso sem que ele perca toda e qualquer especificidade, todo e qualquer volume, toda e qualquer intensidade, toda e qualquer relação vivificante com o resto da representação? O trabalho do ator compreende-se apenas se for recolocado no contexto global da encenação, lá onde ele participa na elaboração do sentido da representação inteira. Anotar todos os detalhes não serve para nada, se não virmos em que esse trabalho se prolonga na representação inteira.

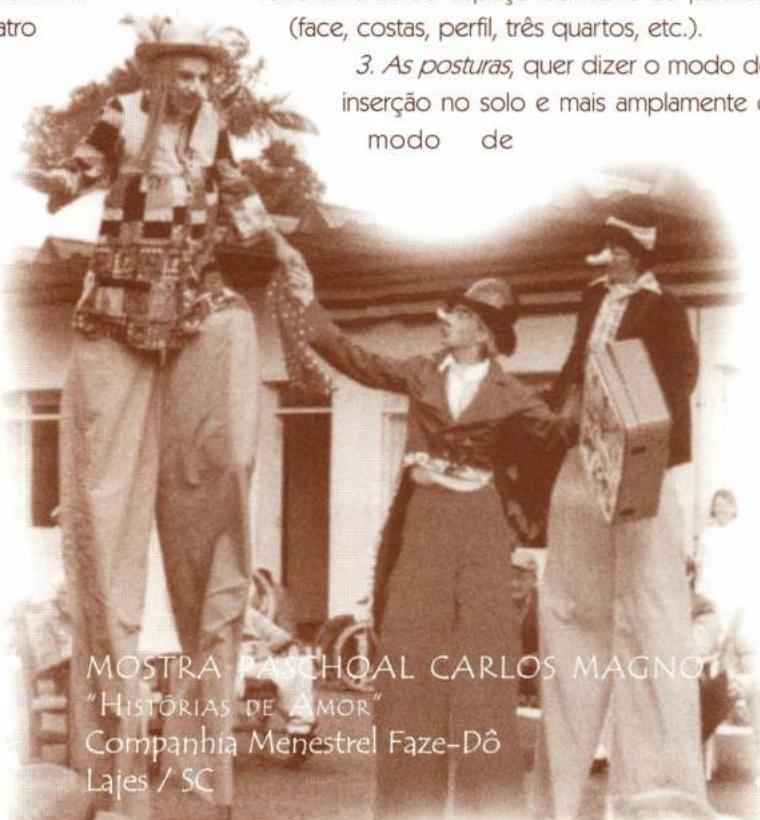
Pragmática do jogo corporal

A descrição do ator exige uma abordagem ainda mais técnica para apreender a variedade do trabalho corporal executado. Partiremos, por exemplo, da pragmática do jogo corporal tal como a descreve Michel Bernard⁶ ao determinar os sete operadores seguintes:

1. A extensão e a diversificação do campo da visibilidade corporal (nudez, mascaramento, deformação, etc.). Em suma: da sua iconicidade.

2. A orientação ou disposição das faces corporais relativamente ao espaço cênico e ao público (face, costas, perfil, três quartos, etc.).

3. As posturas, quer dizer o modo de inserção no solo e mais amplamente o modo de



MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO
"Histórias de Amor"
Companhia Menestrel Faze-Dô
Lajes / SC

gestão da gravitação corporal (verticalidade, obliquidade, horizontalidade...).

4. *As atitudes*, quer dizer a configuração das posições somáticas e segmentares com relação ao ambiente (mão, antebraço, braço, tronco/cabeça, pé, perna...).

5. *Os deslocamentos* ou as modalidades da dinâmica de ocupação do espaço cênico.

6. *As mímicas enquanto expressividade visível* do corpo (mímicas do rosto e gestuais) em seus atos tanto úteis quanto supérfluos, e, consequentemente, do conjunto dos movimentos percebidos.

7. *A vocalidade*, quer dizer, a expressividade audível do corpo e/ou dos substitutos e complementos (ruídos orgânicos naturais ou artificiais: com os dedos, os pés, a boca, etc.).

Estes sete pontos de referência de Michel Bernard possibilitam uma descrição precisa da corporalidade do ator, o que é um meio de anotar e de comparar diferentes usos do corpo. Poderíamos acrescentar-lhes outros dois: os *efeitos do corpo* e a *propriocepção do espectador*.

8. *Os efeitos do corpo*. O corpo do ator não é um simples emissor de signos, um semáforo regulado para ejectar sinais dirigidos ao espectador: ele produz efeitos sobre o corpo do espectador, quer os chamemos energia, vetor de desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo. Como veremos mais adiante com a análise de *Ulrike Meinhof*, tais efeitos são mais eficazes do que uma longa explicação de signos gestuais pacientemente codificados e depois decodificados na intenção de um espectador-semiólogo « médio ». Daí esta observação de Dör: o ator seria o anti-semiólogo por excelência, já que destrói os signos da encenação em vez de os construir⁷.

9. *Propriocepção do espectador*. Já não se trata directamente de uma propriedade do ator, mas da percepção interna, pelo espectador, do corpo do outro, das sensações, dos impulsos e dos movimentos que o espectador percebe do exterior e transfere para si mesmo.

As « técnicas do corpo » : para uma antropologia do ator

Todas as descrições da semiologia e da pragmática preparam para uma antropologia do ator, ainda a inventar, que formularia do modo mais concreto possível perguntas ao ator e a seu corpo, perguntas que a análise do espetáculo deve sistematicamente dirigir a toda e qualquer encenação.

1. De que corpo o

ator dispõe antes mesmo de receber um papel? Em que ele já está impregnado pela cultura ambiente e como esta se alia ao processo de significação do papel e do jogo? Como o corpo do ator « dilata » a sua presença assim como a percepção do espectador?⁸

2. Que é que o corpo mostra, que é que o corpo esconde? Que é que a cultura, de São Francisco a Ryad, aceita revelar para nós da sua anatomia, que é que ela escolhe para mostrar e esconder, e em que perspectiva?

3. Quem é que segura os cordéis do corpo? Ele é manipulado como uma marionete ou dá por si mesmo, e por dentro, suas ordens de marcha? E onde é que o piloto tem sua sede?

4. O corpo é centrado sobre si mesmo, levando toda e qualquer manifestação a um centro operacional de onde tudo parte e para onde tudo volta? Ou então o corpo está descentrado, si mesmo, tendo

importância sobretudo para o que já está apenas na periferia?

5. Que é que, no seu meio cultural ambiente, passa por um corpo controlado ou por um corpo « desenfreado »? Que é que será vivido como um ritmo lento ou rápido? Em que o afrouxamento ou a aceleração de uma ação mudarão o olhar do espectador, solicitando o seu inconsciente ou provocando a sua exaltação?

6. Como o corpo do ator, corpo que fala e que representa, convida o espectador a « entrar na dança », a adaptar-se ao sincronismo e a fazer convergir os

“...Mais do que um controle interior das emoções, o que conta para o ator, em última análise, é a legibilidade, pelo espectador, das emoções que o ator interpreta. Não é necessário que o espectador encontre o mesmo tipo de emoções que na realidade; portanto, não é necessário que o ator se entregue a uma expressão quase «involuntária» de suas emoções.”

comportamentos comunicacionais?

7. Como o corpo do ator/atriz é « vivido » visualmente? Cineticamente ao perceber o movimento? Hapticamente (efetuando o movimento)? Em perspectiva desordenada ou então vinda de dentro, segundo que acontecimento cinético e estésico? Como estimula a memória corporal do espectador, sua motricidade e sua propriocepção?

8. Em suma, para formular a pergunta junto com Barba, o ator muda de corpo a partir do momento em que troca a vida quotidiana pela presença cénica e pela energia abundantemente dispensada? Em que ele continua sempre, para o espectador, um « estrangeiro que dança » (Barba)?

Tracado esse quadro da antropologia do ator, resta examinar como o jogo do ator pode constituir-se no objeto de uma análise. Tentaremos isso analisando a gestual em *O Avarento* e em *Ulrike Meinhof*.

2. Explicações de gestos ou vectorização do desejo?

2.1 - Os diferentes pontos de vista sobre o gesto

Desde o início, a análise do jogo do ator formula, como acabamos de ver, a pergunta teórica sobre o objeto estudado e sobre as unidades utilizadas para descrevê-lo. Que queremos examinar, exatamente, quando abordamos o ator/a atriz? Diversos pontos de vista, objetos e discursos oferecem-se à análise, que a descrição deve distinguir cuidadosamente:

O ator/(atriz), no sentido amplo, e a sua situação na representação.

O corpo e a problemática filosófica da sua figuração no teatro: sua corporeidade.

O jogo: a maneira como o ator age/joga⁹ no espetáculo, o estilo de jogo adotado (naturalista, realista, simbolista, etc.).

Os gestos, a gestual, a gestualidade: maneiras de focalizar a atenção na utilização do corpo, sobre tudo dos membros superiores e inferiores: poses, posturas, deslocamentos, encadeamentos dos movimentos.

A comunicação não verbal: o que o ator « diz » por meio do corpo, consciente ou inconscientemente.

A coordenação interacional, ou « conjunto dos fenômenos de sincronização, de afinação, de manutenção »¹⁰, a saber a maneira como o gesto se junta à palavra, no palco, do ponto de vista do

ator e do espectador.

A cadeia pósturo-mimo-gestual, que é « contínua no tempo e tridimensional no espaço »¹¹ e recolhe o conjunto dos dados físicos antes de estabelecer o seu vínculo com a atividade verbal.

Eis pontos de vista e campos de estudo já existentes e que a análise do jogo do ator deve adaptar ao seu objeto específico. Diante da complexidade dos fenômenos teóricos em jogo e do estado de desolação do estudo do ator, proporemos aqui uma simples análise de dois breves fragmentos centrados no jogo do ator/atriz: Louis de Funès em seu filme *L'Avare* [O Avarento] (1979), e Regine Fritschi em *Ulrike Meinhof* (1990), « teatro coreográfico » de Johann Kresnik¹². Exemplos muito diferentes, já que um acompanha e ilustra o texto « inalterável » de Molière, enquanto o outro « dança » a vida imaginária da célebre « terrorista » da « Rote Armee Fraktion ». A « explicação de gestos », concentrando-se na « cadeia pósturo-mimo-gestual », considera esta cadeia como um sistema, claro que não isolável e extraível do conjunto da representação, mas pelo menos coerente e analisável segundo as suas próprias unidades. Partindo da « explicação de gestos » (no sentido em que se fala de « explicação de texto »),



que analisa detalhadamente a feitura do texto), pretendemos detectar empiricamente alguns funcionamentos típicos do gesto no teatro e servir-nos livremente das teorias do gesto na vida quotidiana, aquele que não possui (ainda) nada artístico, para examinar como o ator utiliza comportamentos gestuais na contrução da sua personagem. A essa análise semiológica do gesto em situação mimética de comunicação, oporemos uma « energética » (Lyotard) de um corpo « silencioso », mais sofredor. Resta saber se tal alternativa pode ser realmente mantida, e se devemos continuar a opor uma comunicação semiológica a uma energética separada de toda e qualquer mimese e de toda e qualquer referência ou signo.

Antes de entrar no detalhe das análises da gestualidade, convém lembrar que a gestual é apenas um elemento da representação, arbitrariamente isolado do resto da encenação. Ora, é sempre o contexto global da cena e o olhar do espectador que superdeterminam o gesto. Além disso, é preciso ter cuidado para não se

contentar em descrever o gesto de fora, a partir unicamente dos indícios evidentes que são apenas a face visível de um comportamento e legíveis apenas numa estética do verossímil e do mimético. Ou seja: as teorias inspiradas na comunicação não verbal devem ser somente um meio, e não um fim, para esclarecer um sistema estético, a saber uma poética construída artificialmente.



José Ronaldo Faleiro é professor-pesquisador no Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

NOTAS

¹ Para um excelente panorama histórico, ver Robert ABIRACHED, « Les jeux de l'être et du paraître » [Os jogos do ser e do parecer], *Le Théâtre* [O Teatro]. Paris: Bordas, 1980.

² Sobre a crítica da presença na teoria do ator, sobretudo em Barba, ver Patrice PAVIS. « Un canoë à la dérive? » [Uma canoa à deriva?], *Théâtre/Public*, nº 126, 1995.

³ Lee STRASBERG. *L'Actor's Studio et la méthode* [O Actor's Studio e o método]. Paris: Interéditions, 1989. p. 177.

⁴ Jacques LECOQ (ed.). *Le Théâtre du geste* [O teatro do Gesto]. Paris: Bordas, 1987. p. 20.

⁵ Antoine VITEZ. *Le Théâtre des idées* [O Teatro das Idéias]. Paris: Gallimard, 1991. p. 144.

⁶ Michel BERNARD. « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain » [Algumas reflexões sobre o jogo do ator contemporâneo], *Bulletin de psychologie* [Boletim de psicologia], t. XXXVIII, nº 370, 1986.

⁷ Bernard DORT. *La Représentation émancipée* [A Representação Emancipada]. Arles: Actes Sud, 1988. p. 183.

⁸ Eugenio BARBA. *The Secret Art of the Performer* [A Arte Secreta do Ator]. Londres: Routledge, 1991. p. 54.

⁹ No duplo sentido do inglês *to act*, que significa ao mesmo tempo agir e jogar [representar] enquanto ator.

¹⁰ Jacques COSNIER. « Introduction » [Introdução], *Protée* [Proteu], vol. 20, nº 2 (« Signes et gestes » [Signos e Gestos], 1992. p. 38.

¹¹ J. COSNIER, A. BROSSARD. *La Communication non verbale* [A Comunicação não verbal]. Paris/Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1984. p. 9.

¹² A seleção dos espetáculos foi norteada sobretudo pela possibilidade de o leitor se referir aos exemplos analisados, o que nos levou, em certos casos, como este, a trabalhar sobre o teatro filmado para o cinema ou para a televisão. É óbvio que esta gravação do teatro não deve fazer com que esqueçamos o teatro e a variedade das práticas espetaculares de que trataremos aqui.

O VIEUX-COLOMBIER

DECROUX, Etienne. « I. Sources » [Fontes], p. 11-28, in *Paroles sur le mime* [Palavras sobre o mimo]. Paris: Gallimard, 1963. - Tradução de José Ronaldo FALEIRO.

FONTES

... tem sua fonte
no Vieux-Colombier

O Vieux-Colombier [Velho Pombal] se tornou lenda. Entre aqueles que conhecem a história desse teatro, muitos não sabem o que foi a sua escola.

Situada no flanco do teatro, ela estava instalada num barracão Adrian lavado com sabão todos os dias.

Quantas coisas para dizer sobre ela!

Eu gostaria de contar tudo.

E sobretudo:

O papel de Suzanne Bing, nosso temido chefe.

Fanaticamente à altura da sua tarefa, na qual ela esquecia de si mesma.

Como a gente a esquece.

Já que a direção de uma escola dramática digna desse nome implica um ser excepcional, é incontestável: na sua falta, outra pessoa teria tomado o seu lugar.

Sem ela, a escola teria permanecido um projeto ou se tornado como as outras: uma casa da Mãe Joana¹.

Uma experiência pesada, relativa às escolas e desenvolvida já faz dezesseis anos, me autoriza a dizer, sem ser acusado de ceder ao prazer da euforia:

Sem Suzanne Bing, não haveria ninguém.

Nesta hipótese, Copeau se entregaria ao seu teatro — incêndio perpétuo que a gente se consome apagando — e a escola não teria nascido.

Pelo menos, não aquela.

Assim, tudo o que tem sua fonte naquele barracão austero e maravilhoso também não teria vindo ao mundo.

Nele eram dados os seguintes cursos aos futuros atores: acrobacia no solo, atletismo em estádio, ginástica comum, dança clássica, mimo corporal, colocação de voz, dicção comum, declamação do coro antigo e do nô japonês, canto, modelagem.

História da música, do traje, da filosofia, da literatura, do verso, do teatro, etc.

Outras escolas têm um programa parecido com esse.

Mas se, por volta das cinco horas, a rua ficar preta de carros estacionados, podem ter certeza de que é hoje a aula do diretor.

Nossas « damas » não freqüentam outros.

Elas fazem mimo com saltos Luís XV e com roupa de ir tomar chá.

Por que isso?

Como é que elas podem pensar que o mimo é praticável com um traje desses e sem um estudo preliminar da dança clássica, que, aliás, a escola delas põe à sua disposição?

Respondamos por elas:

Primeiro, contando que serão notadas pelo patrão naquele dia, elas aceitam o mimo tendo em vista o teatro mundano e este tendo em vista o cinema, e o cinema tendo em vista degustar o prazer alcoolizado da dispersão.

No melhor dos casos, elas esperam que o grande chefe lhes infundirá a ciência em forma de coquetel.

Pois elas querem escalar deslizando.

Por isso elas freqüentam só o curso — eu ia dizer a corte — do patrão.

Podemos adivinhar como essas presenças são perniciosas. Todo o mundo concorda com isso, mas... elas pagam.

Não imagino Copeau suportando essas criaturas. Se lhe houvessem provado que o dinheiro dessas damas era indispensável para a vida da escola, ele a teria fechado.

Nós freqüentávamos obrigatoriamente todos os cursos.

Na verdade, nem sequer imaginávamos que

pudesse ser facultativos.

E ainda mais! Durante o meu primeiro ano, Jacques Copeau não deu nenhuma aula.

Era aos professores, penso eu, que ele as dava. Por onde andarão nossas « damas » que só podiam aprender o alfabeto com o secretário da Academia, os exercícios na barra, o piano, a adição, só com Nijinsky, Paderewski e Henri Poincaré?

Aliás, não faltavam celebridades, mas isso não levava ao cinema.

Mlle Lamballe, da Ópera, os Fratellini, Jules Romains, o compositor Louis Latzarus, o estatuário Marc.

Ora a roupa dos alunos era a do corredor a pé, ora a do escultor.

Não se assustem! Nessa juventude, havia pequenos dramas de amor, flertes também; mas o trabalho caía por cima dessas histórias como o ar fresco por cima do ar quente.

Não esqueço que fiz o trabalho mais eficaz com artistas sem grande renome na época: Georges Vitray para a dicção, Georges Chennevière para a instrução geral, Garcia Mansilla para a colocação de voz, Jean Dorcy e Mlle Copeau para a arte corporal em geral.

Esta, hoje conhecida pelo nome de Marie-Hélène Dasté, era uma mocinha que tuteávamos e que chamávamos de Maiène (contração de Marie-Hélène).

Participando de nossas escapadas com o seu sorriso cúmplice, nem por isso ela deixava de ser nossa corrente sob a forma de uma planta trepadeira extensível e florida.

Na autoridade de Copeau havia teocracia; na de Suzanne Bing, ascetismo.

Isso poderia ter-nos tornado sombrios.

Graças a Maiène, que herdara da mãe os três quartos de seu sorriso, isso não aconteceu.

Que trindade feliz!

Entre o teatro e a escola, sabíamos que esta última era a preferida de Copeau.

O que não deixava de criar uma rivalidade polida e oficiosa entre alunos e atores.

O patrão, mais exigente que o seu público, julgava seus espetáculos em função de sua finalidade, não do sucesso.

Um orçamento teatral e o serviço da Idéia possuem exigências às vezes divergentes.

O desenlace ocorreu em junho de 1924: ele fechou o seu teatro e levou a sua escola para a Borgonha a fim de aquartelar as suas tropas lá.

Parece-me que essa decisão foi uma revolta contra a mecânica social: « Se a gestão de um teatro dependente, apesar de tudo, do passado por causa dos seus atores

formados em outra escola, e por causa dos seus autores que compuseram a peça deles sem saber antecipadamente a quem eles a apresentariam; se — permitam que eu faça este trocadilho — a gestão impede a gestação, abandonaremos o presente, mas não o futuro ».

Aí está o que talvez ele tenha pensado, pois uma característica do patrão era a fome de absoluto. De resto, ele não admitia ser o joguete resignado de um determinismo qualquer.

Vivemos bons momentos na Borgonha e penso que o fracasso foi evitável.

Mas, como os micróbios triunfam no instante breve de nossa deficiência, as dificuldades da vida comum em determinado momento venceram.

Essas dissensões sempre foram dignas.

Depois, houve a procriação pela divisão em seções.

Copeau nos tinha iluminado tão bem que aqueles dentre nós que o deixaram levaram fogo junto com eles.

Querendo recriar o seu próprio Vieux-Colombier, cada um foi capaz de ver o quanto custa fazer isso, mesmo sem conseguir.

Vimos a Compagnie des Quinze [Companhia dos Quinze] com Saint-Denis, os Comédiens Routiers [Atores da Estrada] com Chancerel, os duetistas Gille e Julien, meu grupo Une graine [Uma Semente], o Proscenium [Proscênio] com Dorcy. Os dois últimos no plano amador da propaganda socialista.

Daí provém essa proliferação do mimo e do coro falado nas manifestações populares.

Jean-Louis Barrault, muito bem cotado, não deve nada para esse movimento enquanto ator de cinema.

Mas como homem de teatro, ele é neto da nossa escola.

As « Quatre Saisons » [Quatro Estações], teatro dirigido por André Barsacq, foi também neto da nossa escola. Esse jovem teatro todo, a verdadeira vanguarda, o novo cartel... tem sua fonte no Vieux-Colombier (seção escola).

Quando tiver conquistado a sua maturidade, o seu classicismo; quando, portanto, tiver escapado das críticas devidas à sua fase de experiência — pois esta arte é difícil —, convirá festejar sumtuosamente o aniversário de fundação dessa escola.

Cada companhia teatral apresentará o melhor trecho do seu repertório, Gille e Julien reconstituirão o número deles especialmente, e todos prestarão aos pioneiros do barracão Adrian a justa homenagem que lhes é devida.

O MÔMO CORPORAL NO VIEUX-COLOMBIER (ÉCOLE)

Chamávamos isso de máscara.

Ao contrário das máscaras chinesas, a nossa era inexpressiva.

O corpo ficava tão nu quanto a decência o permitia.

Medida indispensável. Porque, anulado o rosto, todos os membros do corpo não eram suficientes para substituí-lo.

Mimávamos ações modestas: um homem importunado por uma mosca, quer ver-se livre dela; decepcionada com a cartomante, uma mulher a estrangula; um ofício, um encadeamento de movimentos de máquina.

O jogo tendia para a lentidão da câmara lenta do cinema. Mas enquanto a câmara lenta do cinema é uma desaceleração dos fragmentos do real, a nossa desaceleração era a produção lenta de um gesto no qual muitos outros eram sintetizados.

Esse jogo já legível era belo.

Eram reproduzidos os ruídos da cidade, da casa, da natureza, o grito dos animais. Isso com a boca, com as mãos, com os pés.

Num rápido conciliáculo — três minutos no máximo — os alunos compunham o roteiro que executavam imediatamente.

Só eles sabiam o que se podia esperar ou não esperar desse gênero de jogo: deviam, portanto, ser seu próprio dramaturgo. No final da temporada de 23-24, eles deram um espetáculo para uma platéia fechada.

Tendo ainda só um ano de estudos, não fui admitido a participar desse espetáculo.

Tranquilo na minha poltrona, vi um espetáculo inaudito.

Tratava-se de mimo e de sons. Tudo sem uma palavra, sem uma maquilagem, sem um figurino, sem um jogo de luz, sem acessórios, sem móveis e sem cenário.

O desenvolvimento da ação era tão elaborado que conseguiram conter várias horas em alguns segundos e vários lugares num só.

Tinha-se diante

dos olhos, simultaneamente, o campo de batalha e a vida civil, o mar e a cidade.

As personagens passavam de um a outro com total verossimilhança.

O jogo era comovente, compreensível, plástico e musical.

Estávamos no mês de junho de 1924.

As realizações que hoje em dia causam admiração não superam o que foi feito naquele dia, e nem sempre chegam até lá.

(Julho de 1939.)

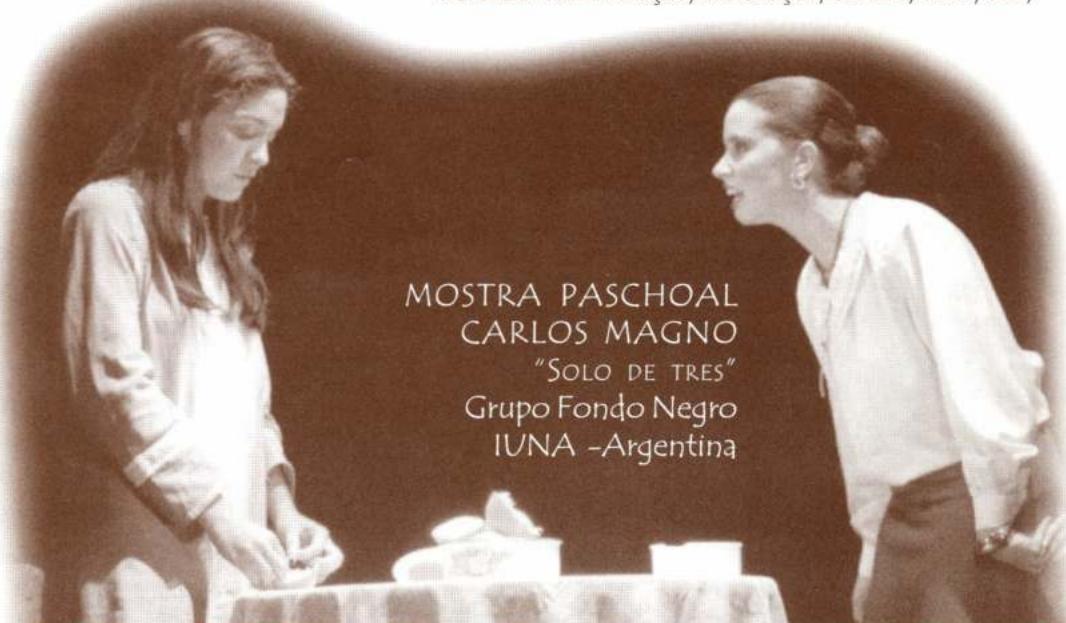
GORDON CRAIG

Por volta de 1900, a vanguarda da humanidade cultivada continua a aderir à doutrina do realismo na arte. No teatro, é o reino de Stanislavski e de Antoine. Gordon Craig escolhe esse momento para lançar seus primeiros navios incendiários contra o realismo. A árvore que ele quer queimar está verde.

Opondo-se ao realismo, Craig não se mostra um conservador crispado, pois não se trata em seu espírito de manter o estado de coisas atacado por Antoine. Tendo-se esclerosado antes de ter acabado, era necessária a evacuação do estilo condenado por Antoine. Antoine queria expulsar esse estilo sem substituí-lo por outro: « Do passado, façamos *tabula rasa* ».

É, portanto, contra um realismo absorvido por sua própria ofensiva que Gordon Craig tomava a sua. Assim, o realismo dirige a esse carrancudo um olhar irritado. O nosso herói é, portanto, a terceira força, a que fere os dois blocos em conflito e de quem cada um se vinga, empurrando-o contra o outro.

Era em todas as frentes do teatro que Craig travava a sua luta: administração, encenação, cenário, texto, ator;



MOSTRA PASCHOAL
CARLOS MAGNO
"SOLO DE TRES"
Grupo Fondo Negro
IUNA -Argentina

a meta final era transformar o teatro em arte original. Não entendam por isso um teatro espantoso, pois neste ponto nós às vezes somos servidos.

Segundo Craig, o palco, em vez de ser uma casa de tolerância, por ser um ponto de encontro de todas as artes, devia ser, antes de mais nada, o trampolim do movimento. Quanto ao ator, levantei na memória os sete pontos seguintes:

Primeiro ponto: quando o ator joga, seu espírito deve explorar sua emoção e não sua emoção explorar seu espírito. O estado de embriaguez não é recomendável sobretudo em obra de artifício.

Segundo ponto: o estilo e o símbolo são característicos da arte.

Terceiro ponto: o ator deve saber o seu ofício antes de aparecer em cena. Não é em público que ele deve se preparar, e sua aprendizagem deveria durar seis anos.

Craig não diz se a aprendizagem consiste em jogar conversa fora em nossos bares bem situados, ou em « mostrar cenas » nos conservatórios igualmente bem situados, pois ele teria de convir que já vemos paciencias meritórias no estudo do teatro.

Quarto ponto: o ator de tradição expõe as explosões de sua pessoa íntima e isso perante todo o mundo, o que é impudico.

Quinto ponto: o ator deve inspirar-se nos métodos empregados pelos outros artistas.

Sexto ponto: o ator deve também recusar os conselhos desses outros artistas quando eles entram em cena para colonizá-la.

Sétimo ponto: ainda é preciso encontrar as leis do teatro. O que é urgente é a sua descoberta e não as « tentativas » ao acaso do pensamento.

APARENTES CONTRADIÇÕES DE CRAIG

I

Mas no ponto mais original de sua contribuição,

Craig, como todos os profetas, parece contradizer-se:

1. Segundo Craig, o ator é insuficiente porque seu jogo é realista e mais sonoro do que visual. Portanto, seu jogo deveria ter estilo e ser mais visual do que sonoro.

2. Mas eis que Craig nos afirma longamente que o corpo é incapaz de obedecer ao comando do espírito e que, portanto, não se pode contar com ele para engendrar a poesia do drama.

3. Em consequência disso, o ator deve ser substituído por uma marionete ideal. Até aqui: nada de contraditório.

II

Mas eis que no fim da vida

Craig nos revela que sua idéia de substituir o ator pela marionete de que falamos era uma imagem de combate e nunca lhe agradou seriamente uma perspectiva assim. Então que se deve dizer? Nada de ator tradicional, nada de marionete, nada de ator corporal: com o que iremos jogar?

III

Creio que se pode sair desse atoleiro formal supondo que quando Craig afirma a impotência do corpo só está pensando nas dificuldades certamente grandes mas superáveis sentidas pelo corpo quando tenta obedecer aos comandos do espírito. E aqui está como eu raciocino:

1. Se a marionete é pelo menos a imagem do ator ideal, deve-se, então, tentar adquirir as virtudes da marionete ideal.

2. Ora, só se pode adquiri-las praticando uma ginástica adequada à função esperada, e isso nos leva ao mimo dito corporal.

IV

A seguir, num rodapé de seu livro famoso, Craig colocou uma nota: nela, o autor se pronuncia em favor do drama mimado. Essa nota, que, suponho, foi posta lá no fim da sua vida, me estimula a crer que estou no bom caminho.

Por fim, vendo o nosso espetáculo, Craig escreveu sobre ele um artigo entusiasta. Mas ele torna claro que seus escritos não têm relação com o espetáculo mencionado.

Será que ele quer dizer que entre os seus escritos e o que nós fazemos não há relação causal de pai para filho ou que ele não percebe sequer uma relação de irmãos, mais simplesmente: uma semelhança pelo desejo?

Isso me perturba novamente.

E no entanto o Mimo Corporal parece responder tão bem às reivindicações de Craig.

1. Descobrir as leis do teatro?

— Existe um método que seja mais científico do que aquele que desnuda o ator a fim de ver o que resta dele? Que consista primeiramente, e isso durante muito tempo, em privá-lo de tudo o que não é o seu ser: cenário, figurino, acessórios, texto? Quando o ator, entregue a si mesmo, tiver descoberto o que pode e o que não pode de fato, não veremos melhor que papel representavam as coisas que foram suprimidas? E, então, em que medida, e também para que fim, devemos reintegrar o que foi mandado embora?

2. O controle da emoção?

— Quando o ator tenta expressar-se em linhas de escrupulosa geometria, pondo em risco o seu equilíbrio, sofrendo assim na sua carne e isso dito sem metáfora, ele está obrigado a reter a emoção, comportar-se como artista; artista do desenho.

3. O pudor?

— Só o rosto é impudico, já que só ele revela a nossa pessoa íntima, o que somos.

Já o corpo tem a faculdade de traçar no espaço linhas grandes que afastam das linhas da nossa forma. Assim se substitui o desenho que somos por aquele que queremos.

4. O estilo e o símbolo?

— Basta, numa moldura nua, vazia de palavra, vazia de música, a gente mesmo estar nu para que estilo e símbolo se tornem obrigatórios: só eles vestem. O público nunca admitiria que um homem despojado de roupas se

comportasse como um senhor. O cômico, no caso, seria indecente.

5. A necessidade de visualidade no teatro?

— Como eximir-se disso quando se doa apenas isso?

6. Aprendizagem prolongada antes de jogar?

— O que revela nosso despreparo quando este ocorre é que ele provoca uma queda física que nos protege de uma queda moral. O burro só acredita que é bispo demasiado cedo porque está coberto com as relíquias de um padre de verdade. O ator que ficou sozinho adivinha logo o que vale e fica apreensivo com o final do seu aprendizado.

7. Inspirar-se no método das outras artes?

— Nós nos informamos dos fatos e gestos de ordem técnica de um Rodin, de um Maillol, de um Ingres, de um Signac; e também de um Boileau, de um Banville e de um Edgar Poe, não por pura curiosidade, mas para tirar proveito disso.

8. Desconfiar dos outros artistas quando eles querem ajudar o teatro sem se naturalizar?

— Será que o estágio dessa desconfiança não é superado quando se está sozinho em cena?

9. Ainda que Gordon Craig queira acrescentar ao ator um figurino mais bem concebido, um cenário, uma iluminação, uma construção cênica, um texto mais bem concebido, o ator que colocarmos nesse total mais bem concebido precisará ser, também, mais bem concebido. E não vejo outra receita senão converter o ator em Robinson Crusoé.

10. Quando à idéia de substituir o ator pela supermarionete, sou for-



MOSTRA PASCHOAL
CARLOS MAGNO
"Os Camaradas"
Cia Carona de Teatro
Blumenau / SC

çado a imaginar que no fundo da consciência, diga o que disser, Craig deve tê-la encarado com seriedade.

Da minha parte, desejo o nascimento desse ator de madeira. Vejo essa marionete fisicamente grande, suscitando pelo aspecto e pelo jogo um sentimento de gravidade e não de condescendência. A marionete que nosso sonho conclama não deve fazer rir nem enternecer como o fazem as brincadeiras de uma criança pequena. Ela deve inspirar o terror e a piedade e, daí, elevar-se até o sonho.

Mas é preciso construir esse instrumento, é preciso determinar a natureza do seu jogo. Não é evidente que o terreno ficará realmente desobstruído no dia em que a prática do mimo dito corporal se tiver tornado elaborada, visto que os movimentos deste já se deixam aspirar pelas linhas cardinais da geometria?

Mas no fundo que importa saber se Craig se pronuncia em favor da marionete ou em favor do corpo humano? Em favor só do ator ou do ator completado por outras artes? Que importa que ele se contradiga ou que eu tenha compreendido mal o seu pensamento? Que ele fale ora como panfletário, ora como filósofo, ora como artista: o que conta é o que sugere a corrente central do seu pensamento. Que a fórmula de sua doutrina possa prestar-se à discussão sobre a natureza dessa doutrina não impede que esta se condense em algum lugar.

Depois de ter lido Craig, bem mais do que o lendo, discernimos o seu caminho.

As famosas experiências teatrais da Rússia de 1928 teriam vindo à luz se as idéias de Craig não tivessem sido lançadas no início deste século, pela Europa?

— É o que pergunto a mim mesmo.

De encontro ao que se poderia acreditar, Craig não é um doutrinário. Algumas reações dele diante do trabalho de Stanislavski provaram que sua admiração se move num amplo espaço. Mais animado pelo espírito de sutileza do que pelo espírito de geometria, ele parece um príncipe diante da vida e homem do mundo fora do mundo. Ele escreveu que a minha fé é feroz. A dele não é. É fina, sensível e tão imperecível quanto a discreção.

Por fim, Craig não é altivo, amargo, azedo. Ele se congratula com a vitória alheia, desde que ela seja honesta.

Então ele faz parte da festa e parece satisfeito por ter levado a bom termo uma farsa pessoal.

Escolhemos bem o nosso patrão.

Trecho de uma conferência dada em Paris, dia 6 de novembro de 1947, para a abertura do ano letivo.

LÁ ONDE CRAIG SE ABSTÉM²

Alguns espíritos maldosos observaram que Gordon Craig não tinha feito nada. Eu me proponho a demonstrar que essa recusa de agir foi bela como um silêncio.

Que homem de Estado honesto aceitaria ser ministro sem obter os meios de levar a cabo a política que aureola o seu nome?

— Nenhum. Assim também não se vê outra razão além da razão da loucura para que um homem desonesto recuse em tais condições um coroamento qualquer.

Aliás, ele tem política própria?

— Ele tem pretexto próprio.

Será que se pensa suficientemente que esses fracassos estimulam muito bem a carreira, melhor e menos perigosamente do que as vitórias?

Sei daqueles que, na direção teatral, talharam no gelo um fracasso e depois outro para fazer desses degraus sua escadaria de honra.

Quanto a fracassos, houve nobres reveses em que o artesão se enterrava debaixo dos escombros da própria obra. Aceitando a empreitada, esses homens pelo menos acreditavam possuir os meios de terminar a sua frase.

Depois, eles enrijeceram, lançaram o super meio de seu querer e se despedaçaram para não ter de se dobrar.

Portanto, dois tipos de fracasso: o do clarividente e o do vidente.

Houve nobres vitórias cujo artesão só aceitou ser o que se chama de elevado por aquilo que se chama de o poder, depois de uma vida passada nas catacumbas da instrução, para se distrair esperando a Circunstância. Aqueles também pereceram, embora de velhice, pouco depois de sua vitória, às vezes morta antes deles.



Mas a maior parte daqueles que se consideram super-homens porque sabem que estão sobre os homens, na realidade bôiam sobre eles. Convidados a encontrar uma diferença qualquer entre realizar e se realiza, realmente, não, eles não a encontram.

Suicidar-se para nascer, e depois de novo para sobreviver, não será algo divertido?

Curioso comércio entre os homens: para vender a alma, precisam não tê-la.

Baudelaire diz, em substância, que o que o interessa não é ter sucesso, mas fazer o que ele quis.

Antes de dizer que Craig foi impotente para fazer, é preciso nos indicar aqueles que fizeram o que Craig não conseguiu fazer, não o que ele não quis fazer. Eu sei que existem homens que tentaram dar corpo à doutrina de Craig: todos foram vencidos e, como previsto, triunfando lateralmente.

Claro: conhecemos os nomes deles, os seus espetáculos espantosos, capazes de encantar as damas que gostam que lhes metam medo.

Craig, portanto, que não foi impotente para prever, Craig os supera.

Aquele que viu certo e a cada dia vê certo continua a caminhada ou fica no lugar. A paciência é um longo gênio.

Que é a pendura? É alimentar-nos sabendo antecipadamente que não pagaremos. Craig é inocente quanto a isso.

Quando Lênin passou dos quarenta e seis anos de idade e julgou realizada a ocasião que esperava, se esta se tivesse feito esperar ainda e sempre, e se Lênin tivesse continuado para sempre as suas ricas leituras de Genebra, não seria Aristide Briand, nosso renegado bem nosso, e pseudo-realizador, quem teria condições de lhe dar aulas de realismo socialista.

Temos de convir que esse Briand era bem simpático. Balzac disse: « Os viciados sempre são encantadores ».

A força de alma em certos dias consiste em cozinhar e depois em congelar no seu silêncio. Vimos isso durante a Ocupação, ainda que esta tenha sido passageira. Há a dos lugares em que se pode sentar, e como se escandalizar com isso num mundo em que os lugares só pertencem aos sentados?

É assim que se vê mal um teatro de pé.

A realização de uma meta parecida com o ideal de Craig deveria vir da Rússia Soviética em 1927, porque houve condições.

A miséria geral estimulava a ser ator.

Os jovens talentos não iriam ser tragados pelo ogre cinema que, aliás, ceifa com constância o trigo ainda não maduro. Galanteria revolucionária: o Estado russo soube querer dar o alimento da preparação.

Foi permitido, portanto, impor aos atores palmatórias salutares, entre as quais a ginástica, a dança clássica, a acrobacia, etc.

Dizendo que a tarefa não poderia ser concluída no estado de coisas ocidental, Craig, portanto, tinha visto com clareza.

Aquele que venceu sem as armas requeridas onde Craig gostaria de ter vencido, que atire a primeira pedra.

Que aquele que viu claro lhe jogue a primeira flor³.

José Ronaldo Faleiro
(6 de novembro de 1947.)



MOSTRA PASCHOAL
CARLOS MAGNO
"ATÉ A PRÓXIMA ESTAÇÃO"
Grupo Atores Reunidos
Caxias do Sul / RS

¹ « (...) une cour du roi Pétaud » [uma corte do rei Petô]: casa onde todos mandam, menos o dono. [JRF]

² Este texto, que devia fazer parte da conferência de 6 de novembro de 1947 sobre Gordon Craig, não foi lido porque teria tornado a conferência demasiado longa.

³ A respeito de « fazer », a Exposição Gordon Craig organizada em Paris na Biblioteca Nacional em maio de 1962 revelou a importante carreira de Craig — ator, encenador e cenógrafo. A.V. [André Veinstein.]

DIZER BRECHT, DIZER STREHLER

José Ronaldo Faleiro¹

Um estrado à direita, com uma estante de música. Um piano ao fundo, em cima de outro estrado. Um terceiro praticável à esquerda, simetricamente disposto em relação ao da direita. Assoalho de madeira. O enorme palco (e a platéia também) dando a impressão de estar mais juntos. *In camara.*

Strehler entra, pela esquerda. Strehler fala. Sobre Brecht. Sobre ele, sobre o Piccolo.

- "Para Brecht, tudo é ein Versuch, uma experiência. Aqui, não veremos 'um espetáculo'. Trata-se de uma experiência. Um trabalho teatral. Theaterarbeit. Um trabalho como qualquer outro. Para Brecht, a poesia é algo concreto. Nós acreditamos na profissão, no trabalho, no sentido de Brecht, como ele os conceitua, como os pensa. Na Itália, o público interrompia-lo, Bertolt Brecht II, bisava, discutia com os atores durante a apresentação. Aqui, devido às dimensões da sala², isso não é possível. Qual é, então, o sentido deste 'espetáculo'? Por que esta escolha, esta seleção? Por que esses poemas e não outros? Por que: em Paris – em italiano – um autor alemão?" – E as mãos de Giorgio Strehler, sorridentes, maliciosas, exprimem o que poderia ser estranheza diante desse vaivém de línguas e países. Strehler falando. Cabelos prateados, suéter e calça escuros, papel numa das mãos, gestos com a outra. "Faço teatro para falar aos outros. Estou no teatro com os outros. Accanto. Não é preciso estar sempre de acordo, mas junto com os outros, no meio deles. Mas Brecht – poder-se-ia objetar –, Brecht disse que o teatro de hoje não deve unir mas dividir os outros. E então é o teatro 'não-festa'? 'não comemoração'? e onde fica o teatro popular, o teatro unitário? – se nos perguntassem isso, ficaríamos embaraçados. Mas ele tinha razão. É que Brecht pensa num grande teatro, num teatro como grande arte, arte maior, onde o mundo seria posto em discussão para mudá-lo. Que fazemos com ele? Esquematizamos Brecht, convertemos Brecht num bonzo de bronze, num teórico alemão desligado da carne e osso e sangue. Brecht era um mestre da dúvida. Quando dizíamos a ele: 'Mestre, tenho certeza disto!' – ele – que não queria que o chamassem

de mestre, 'não quero que me chamem de mestre, não sou', com um sorriso meio chinês respondia: '– Ah, tu tens certeza? ... Então vamos fazer uma experiência'. E punha-nos a trabalhar. Nada é claro. Tudo é complicado na vida, nas relações dos homens. É preciso trabalhar sobre tudo." E Strehler o diz sem ênfase, sem exagero, sem dramatismo, sem "sofrimento" ("e no entanto continuamos comendo e bebendo..."³)

- "A dúvida como método, esse perene pôr em dúvida, não era, em Bertolt Brecht, uma oscilação, uma hesitação, um pretexto para não agir. Era um meio de pesquisa para agir na realidade, sobre ela. Talvez seja esse perfil mais humano, menos esquemático, que queremos dizer, mostrar. Do homem que toma posse no e do seu tempo. Bertolt Brecht é muito claro. Desvelado. Honesto. Sabe-se o que ele inventa, sabe-se o que faz. Nunca usou truques. Podemos concordar com ele ou não. Mas ele é claro, deixa tudo bem limpo. – Um homem que viveu no seu tempo. Mas nunca deixou de ser um poeta. Para os que se embriagam com o absurdo da existência e acham um crime o engajamento, a luta por um mundo melhor – para isso escreveu Brecht. Para dizer que não é fácil nem cômodo ser um homem de arte, um artista. 'Mesmo se a luta contra a injustiça enrouquece a voz...' ...⁴ ...

- "Só há valor na arte se ela for revolucionária?" Ao ouvir essa pergunta, o Mestre sorria, com o seu sorriso chinês, severo e doce: 'a arte é a arte, e a revolução é a revolução'".

- "Antes de tudo, Brecht era humano, e trabalhava para viver mais diretamente as contradições terríveis do nosso tempo, para que o mundo se torne um mundo para os homens e não contra eles. E não esqueçamos a lição de Brecht: todas as artes contribuem para formar a mais difícil de todas artes – a arte de viver. Então, 'Eu, Bertolt Brecht, venho dos bosques negros (...)'" – e por aí, sem transição continua Strehler, dizendo os poemas que formam *Io, Bertolt Brecht II*, uma seleção de poemas, trechos de peças e canções do autor de *Galilei Galilei*. Strehler os diz como se falasse com o público, como se lhes contasse fatos. Tem-se a impressão de que esse *io* é ele, Strehler. Fusão. E onde fica o "distanciamento brechtiano"?... Na forma do espetáculo, talvez? Giorgio Strehler diz os poemas com o texto diante de si, lê de vez

em quando, dá sinal ao pianista e a Milva, a cantora, como se fosse regente de orquestra, ou puxa para baixo o suéter, que havia subido um pouco... Ele está conosco, no meio de nós, sem, para isso, precisar sair do palco à italiana. Diante da estante de música, está atento aos seus dois companheiros de trabalho. Às vezes, como se fosse um regente, sua cabeça vai para o alto, acompanhando a canção de Milva, lápis na mão à guisa de batuta. Milva (sim, "a estrela da canção", revelada em San Remo, comparada à Callas) inicia hierática, alta, roupa preta, dizendo poemas de modo contido, absoluta economia de movimentos e de voz, até que aos poucos explode em certos momentos, em outros termina vigorosa ou deixando reflexivas reticências após uma ou outra letra de música... Em geral alternando poema e canção, o trabalho, o *Versuch*, a experiência continua. A comunicação é direta. Depois de uma interpretação de Milva, aplaudidíssima, ele diz o poema "que se passa na cadeia de São Carlos" e acrescenta: "Não sei, inventei" – de tal modo que nos perguntamos se é continuação do poema ou se é "enxerto" do ator... Houve, aliás, quem censurasse Strehler por "colocar o público em cima do palco", com a sua interpretação de Brecht. Talvez os que ainda pensam que dizer Brecht seja utilizar uma voz monocórdica (ou gritos) e gestos esquemáticos, "frios" ("distanciados"...). Este espetáculo, ao contrário, é cheio de vida. Das contradições da vida. Assim, um poema terrível como a história de Maria Farrar, que afoga na privada o seu filho pequeno, na interpretação de Strehler provoca o sorriso em determinados momentos – e, no conjunto, é uma situação que existe, que está aí, horrível atrás da sua aparente placidez (e não uma denúncia esquemática de uma situação "típica", "padrão"). Não, o ator não é o iluminado, o que do palco transmite a palavra divina, o que ensina o caminho. Não é um superior: "estamos aqui para trabalhar juntos". Numa quase imperceptível *mise en scène*, a mais difícil, a que dá a impressão de não existir... A luz é branca o tempo todo. Há um momento em que "falta luz". Strehler grita: "Date luce! Lumière, lumière!" [Luz, luz!] E bate o pé no chão. Acidente na caixa de luz? Não: é a "posta em teatro" do poema: "Luz, eletricista, porque queremos representar a realidade do mundo/e precisamos de muita luz para fazer isso/porque queremos representá-la com clareza". Em vários momentos o efeito de surpresa é utilizado. Surpresa de descobrir atrás de uma aparência uma realidade. Assim no poema da cortina, assim no poema da luz (atrás de um aparente colapso de eletricidade, outra situação, o espetáculo continuando). Assim, também, na entrada de Milva para interpretar a Jenny de *A Ópera dos Três Vinténs*. Até o momento, o espetáculo decorreu com Strehler dizendo poemas, Milva

cantando, o pianista tocando. Estaria chegando um quarto componente? Nesse encontro tão pouco "espetacular" com o público, de repente surge em cena uma mulher toda de preto, com franjas discretas na borda do vestido decotado que lhe vai até um pouco abaixo dos joelhos. É Jenny. Mas será Milva?... É. Milva irreconhecível. Milva desmistificada: Strehler explica os princípios de B.B. para a ópera. O ator se transforma em cantor, e agrada. Aqui, a cantora se transforma em atriz, com uma peruca, pronta para trabalhar. Momento alegre. Com um chapéu, Strehler faz o papel de Mac Navalha.

*

Depois do intervalo, com a tampa do lápis, Strehler fez o bigode do *Führer*, disse a canção do imigrante, disse três poemas em francês, confessou que para ele *'A máscara do mau'*, um dos menores poemas de Brecht, é um de seus poemas mais bonitos, e não precisou dizer mas demonstrou por todo o conjunto do que vimos, ouvimos, e pelo que desencadeou em nós, espectadores, que o ator brechtiano (se é que se pode generalizar; se é que existe um) é menos um novo método de interpretação que uma concepção de que trabalha, sem exibicionismo (tanto quanto possível..) com um fim preciso, num momento preciso. Mas nunca com frieza, nunca controlando nem amortecendo a emoção. Ao contrário: trata-se de dar o que se tem de bom como um dever, um trabalho, uma profissão. Que se ama e se quer partilhar. (Estamos aqui longe do trabalho-escravo, do ator-cortesão.) Trabalho que se quer partilhar com alegria. Em meio às contradições da realidade. Para mudar.

José Ronaldo Faleiro
Paris, outubro de 1976.
Ibiza, el martes 6 de setiembre, 1977.

¹ José Ronaldo Faleiro é professor-pesquisador no Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

² O espetáculo foi apresentado, em Paris, no Teatro Odéon, edifício teatral de amplas dimensões que, na época (1976) era a "segunda casa" da Comédia Francesa e atualmente (2003) se constitui no espaço oficial que acolhe os espetáculos do Teatro da Europa, onde se apresentam encenadores dos mais diversos países. A direção administrativa e artística desse teatro é exercida por um rodízio entre diretores teatrais da Comunidade Européia.

³ Do poema "Aos que vierem depois de nós".

⁴ V. nota 2.

INTERDISCIPLINARIDADE ARTÍSTICA E LA FURA DELS BAUS¹: OUTRAS DIMENSÕES EM PERFORMANCE²

Fernando Pinheiro Villar*

UB00076406-5

'La Fura dels Baus não é teatro'. Esta afirmação se repete em debates e críticas em diferentes partes do planeta. Este comentário nega não só a transformação da arte teatral durante o século XX, mas também o lugar especial que La Fura ocupa dentro desta transformação.

É impressionante a quantidade de classificações que foram veiculadas para descrever o trabalho do La Fura. 'Teatro total', 'novo teatro da crueldade' e 'teatro pós-moderno' são os rótulos mais repetidos na trajetória desta companhia. O grupo é também categorizado como 'grupo de performance art', 'banda de rock pesado', 'revolução na ópera', 'confluência máxima entre artes plásticas e teatro', 'grupo de dança catalão', 'butoh industrial', 'Happening mais violento', 'circo punk' e/ou 'teatro ritual'.

Segundo Roland Barthes, é justamente essa dificuldade em categorizar que permite a diagnose de uma certa mutação, que caracteriza um objetivo da interdisciplinaridade (1977, 155).³ Barthes aponta que interdisciplinaridade não acontece na tranquilidade da troca segura entre disciplinas 'mas sim no choque que pode ser mesmo violento entre ciências e artes unidas na busca de um novo objeto ou de uma nova linguagem' (1977, 155). Interdisciplinas poderiam ser antidisciplinas, pós-disciplinas ou indisciplinas. Interdisciplinas artísticas seriam intermídias que transgridem fronteiras formais de campos de conhecimentos distintos com seus diferentes conteúdos, métodos e procedimentos.⁴

O hibridismo ou a mestiçagem artística marcam as artes do século XX, mas interdisciplinaridade artística permeia o teatro há muito mais tempo. Uma perspectiva histórica brevíssima desta interdisciplinaridade artística em teatro não encontraria um apoio na *Poética* (por volta de 400 AC) de Aristóteles. Mas se abordamos o manual indiano para artistas cênicos *Natya-Sastra*, de Bharatamuni, podemos encontrar um enfoque diverso.⁵ Em trinta e seis capítulos, o *Natya-Sastra* privilegia a integração com outras artes, os aspectos audiovisuais da linguagem cênica e a

negação de enunciados que se proponham como definitivos seja em interpretação, direção ou produção. O tratado indiano pode ser indicado como, talvez, o primeiro suporte teórico para um conceito de teatro interdisciplinar ou como arena fundamental para a experimentação da interdisciplinaridade artística.

Este pensamento interdisciplinar também caracterizou obras cênicas do Renascimento italiano, do Barroco e da radical reteatralização do teatro proposta pelas Vanguardas Históricas nas primeiras décadas do século XX. Simbolistas, Construtivistas, Futuristas, Expressionistas, Dadaistas, Surrealistas, Georg Fuchs, Loïe Fuller, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Adolphe Appia, Bauhaus e Antonin Artaud entre outros também contradizem a associação exclusiva de interdisciplinaridade, performance art e performance com a infância do pós-modernismo nos anos 60. No entanto, depois da Segunda Guerra Mundial, as colaborações entre diferentes artistas visuais, cênicos e musicais se aceleram radicalmente até nossos dias; a continuidade dos gatilhos interdisciplinares pode ser vislumbrada nas artes cênicas nos anos 70 e 80 com teatro dança, *butoh*, teatro de imagens, teatro físico, teatro visual.

Em 1980, Timothy J. Wiles lançava em seu *The Theatre Event* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980) o termo 'teatro performance', para descrever uma diversidade cênica revelada por uma dramaturgia e estilos de interpretação distintos do naturalismo ou do teatro épico. Essa diversidade também era revelada por inovações formais que, segundo Wiles, haviam criado 'uma situação desconfortável para todos os historiadores de estética' (1980, 112). 'Performance teatro' assume um espaço intermediário entre performance art e teatro, onde a primazia dada à performance questiona encapsulamentos da linguagem cênica em limites da literatura dramática.

Durante a década de 90, as referências cruzadas e trocas entre gêneros artísticos foram se acelerando nas redes da supermodernidade, simultaneamente dificultando

e promovendo novos termos e rótulos. Fechando o século XX, 'performance' parece ser um conceito guarda-chuva que abriga uma livre pluralidade de expressões teatrais, visuais e sônicas. Para os estudos de teatro, a metodologia e sistema de critismo proposto por performance resgata o irreproduzível, efêmero, transitório momento de exposição da linguagem cênica com a presença de atores e espectadores: privilegia-se a performance como um dos principais focos de significados do teatro.

Inúmeros estudos das artes revelam um comportamento cauteloso para evitar novas definições que não respeitem as diferenças e o caráter das artes em desordenar e escapar de novas categorizações. Performance inclui, entre outros campos de estudo, rituais, festas populares, repetição de comportamentos no cotidiano, *performing self*, sexualidades e gênero, desempenho linguístico, o evento teatral, a encenação de peças, drama literário, dramaturgia de imagens, aula-performance, crítica em performance e outras produções multi, pluri, anti ou interdisciplinares em frente de platéias em diversos tipos de espaço cênico, além do teatro, englobando lingüística, ciências sociais, psicologia, pedagogia, neurologia, letras e artes. O termo e conceito performance vai contra visões logocêntricas e excludentes de teatro.

Performance em Espanha e Catalunha atingiu um ponto decisivo no chamado *Teatro Independiente*. Esta fase do teatro espanhol durou de 1960 a 1980 e pode ser entendida como uma versão local das profundas alterações na linguagem cênica que explodiam no hemisfério norte e na América Latina. O *Teatro Independiente* foi responsável por criar novas platéias e espaços cênicos, incrementando profissionalização e transformando a prática teatral na Espanha.

O movimento foi notoriamente contrário a mediocridade e escapismo que ornamentavam o teatro burguês e oficial, e acima de tudo, contra a ideologia Franquista. A predominância de um teatro baseado na imagem e no movimento desvelava um protesto contra a proibição do idioma catalão, uma parte significativa do sistemático genocídio cultural contra a identidade catalã engendrado por Franco. O distanciamento do teatro verbal era também um drible na opressiva censura da ditadura, ancorada no controle dos textos escritos.

O *Teatro Independiente* foi também fundamental em definir parâmetros de uma linguagem teatral com os quais La Fura trabalhou em seu início. Pode ser apontado especialmente a fuga da boca de cena e o descaso com imitação naturalista. O grupo também negou por um longo tempo a presença teológica do autor e/ou do diretor. La

Fura é parte de uma segunda geração que alargou ainda mais as fronteiras artísticas quebradas pela primeira geração do *Teatro Independiente*.

La Fura vem construindo uma história que pode ser dividida em três períodos. O primeiro período de 1979 a 1983, é a fase do teatro de rua, decisiva para desenvolver a habilidade dos *fureros* em lidar com multidões, espaços abertos, improvisação, pirotecnia e técnicas circenses. Durante estes anos, o grupo teve diferentes formações, mas em 1982, um coletivo de nove membros define a companhia por toda a década. Ao trio de Moià (Carles Padrissa, Pere Tantinyà e Marcelxí Antúnez), se juntam Jordi Arús, Miki Espuma, Pep Gatell, Àlex Ollé, Jürgen Müller e Hansel Cereza.

Cada um dos nove artistas do La Fura e suas diferentes experiências e origens (teatro, música, artes plásticas, circo e dança), são recombinadas numa troca intuitiva e eclética buscando novas formas de expressão dentro da arte teatral. Diferenciando-se dos festivos grupos de animação, dos quais o Comediants, fundado em 1971, é o mais conhecido exemplo, La Fura optou por um papel de reanimação no sentido médico do termo. Enquanto música pós-punk e industrial são ruidosamente executadas, consumismo, cotidiano, violência urbana e a sociedade industrial são satirizadas em colagens cênicas, solidificando uma diferença entre o trabalho do La Fura e demais grupos espanhóis de rua.

Mas é em 1983 com *Accions* (1983-87), que os nove *fureros* marcam uma ruptura estética nos processos criativos do grupo, o início do segundo período e o salto interdisciplinar de La Fura. As criações artisticamente pluridisciplinares da companhia são radicalmente expandidas em espetáculos mais longos, enclausurados em espaços cênicos não convencionais (fábricas, funerárias, galpões, ginásios, etc.). A interdisciplinaridade artística, que poderia ser considerada um potencial inerente à expressão teatral, é amplamente demonstrada no teatro do La Fura, onde o literário cede espaço, sendo mesmo preferido pelo visual e plástico, sônico e cinético, sensorial e físico.

Os *fureros* eram atores-performers anti-naturalistas dentro de uma dramaturgia não verbal que questiona narrativas tradicionais. No programa de *Accions* em 1984, os *fureros* divulgaram o *Manifesto Canalha*, onde se apresentavam como uma organização subversiva dentro do panorama contemporâneo teatral. O trabalho dos artistas autodidatas do La Fura e seus colaboradores conseguiu subverter o panorama teatral não apenas de seu país. O ensamblé catalão é ininterruptamente convidado a participar em festivais e congressos internacionais em diferentes artes e áreas de

conhecimento.

La Fura é mais um claro exemplo da impossibilidade de reprodução do texto performático mas também exemplifica um farto material para criação crítica. A efemeridade, presença, desaparição, e transitoriedade são características ontológicas de performances ao vivo, cuja investigação e análise são mais problematizadas em um espetáculo encenado por La Fura e seus coros sem ensaios em uma *assemblage* audiovisual em constante movimento. Os espaços não convencionais nos quais eles atuam também emolduram uma transformação contínua pelo movimento constante dos atores e da platéia, em um jogo dinâmico onde a energia gerada é quase palpável. A mascarada *fureratesta* sua prontidão sensorial enquanto platéia lidando com uma coreografia que foi criada sem você mas, contando com você durante a apresentação.

Os artistas cênicos se deparam com uma multidão que, não ensaiada, vai dançar a mesma coreografia que os *fureros* vem ensaiando. As deixas, gestos e ações que eles têm que desempenhar são executadas dentro, entre, acima, abaixo e com a platéia. Não há muito tempo para análise. O tempo está contra você, membro do público, porque você tem que correr. Ou você é empurrado. Você pode também tropeçar em outro membro do público ou em um dos artistas tentando chegar em algum lugar do espaço. Seu espaço temporário está no caminho do espaço temporário do ator. Você está no seu caminho. O show apenas começou e você está atuando sem ensaios entre centenas de outros que vivenciam a mesma situação. Centenas de performances acontecem ao mesmo tempo. Os artistas ensaiados encontram novos parceiros e parceiras cada noite em uma contínua improvisação, arriscando alguns ossos aqui e suas próprias vidas ali, ou mesmo uma platéia hostil. Você nunca pode ter um aparente controle total sobre a cena sendo interpretada como você está acostumado ou acostumada quando senta-se na escuridão entre os outros membros invisíveis do público de teatro convencional. Quem são os atores? La Fura divide questões. E essas questões são literalmente vividas durante a performance.

Pode ser dito que até 1996, não houve espectadores ou assistentes nas produções do La Fura, mas somente performers. Sujeito e objeto podem mudar constantemente de lugar durante o elaborado tempo/ espaço que os *fureros* dividem com seus públicos. A freqüentemente citada definição de Barthes de teatro como uma 'máquina cibernetica' (1979, 29),⁶ encontra no La Fura dels Baus um espelho múltiplo. La Fura provê o espectador com lentes defamiliarizadoras, que embaçam os espelhos e certezas destes espectadores. O chão parece em constante movimento, transformando até

noções habituais de tempo e espaço.

El lenguaje furero, termo criado após *Accions, Suz/Suz* (1985-91) e *TierMon* (1988-90), é o principal campo de estudo de interdisciplinaridade artística na trajetória do La Fura.⁷ A linguagem *furera* pode ser sintetizada em quatro características. A primeira delas é a movimentação contínua de público e elenco e a falta de barreiras ou quarta parede entre os dois. A segunda característica é que essas apresentações se desenrolam sempre em espaços não convencionais, ou fora do edifício tradicionalmente associado ao teatro. A terceira, que deixou de existir em 1990, é o fato de toda a produção artística ser concebida, dirigida, produzida e apresentada pelos nove autores-atores-performers-diretores-encenadores-produtores. A quarta característica da linguagem engendrada pelo La Fura é a disciplinaridade do seu teatro cruzada com outras artes. A comunicação e expressão rizomática entre estas quatro características e seus nexos interdependentes caracterizam simultaneamente a linguagem *furera* e a interdisciplinaridade artística alcançada pelo grupo.

Em 1990, o início do terceiro e atual período, os membros do grupo (com exceção de Müller) foram deixando de atuar em suas produções, substituídos por atores e atrizes escolhidos em concorridas audições. Contra uma indesejável estagnação criativa, previsível após tantos anos de trabalho juntos, os *fureros* vêm se associando com artistas de diferentes territórios artísticos e geo-políticos. Os seis fundadores que permanecem no grupo (Espuma, Gatell, Müller, Ollè, Padrissa e Tantinyà) decidem juntos os novos projetos individuais, em duplas, em trios ou com colaboradores externos, seja para ópera, propaganda, cinema, teatro digital, oficinas para atores ou empreitadas multimídia.

Em 1998, novos trabalhos foram encenados pela primeira vez em teatros, com a tradicional separação de atores e espectadores, palco e platéia, além do uso de textos e autores como Goethe (*F@ust 3.0*) e García Lorca (*Ombra*). Estes trabalhos foram, portanto, produções não habituais para os *fureros* e alguns de seus espectadores. La Fura continua multiplicando suas atividades numa dinâmica estrutura que parece não perder a vontade nem a ousadia de arriscar em diferentes campos, performando sobre as performances do mundo.

'Estamos vivendo uma revisão de imobilidades disciplinares em diferentes artes e ciências, que podem questionar mesmo paradigmas científicos como a relatividade de Albert Einstein' (Villar de Queiroz: 2001, 305).⁸ Nem interdisciplinaridade artística nem La Fura desrespeitam ou contradizem teatro; ambos tentam dar um passo mais adiante. Interdisciplinaridade e La Fura

podem ser considerados como ameaçadores e/ou demolidores das fundações do teatro do século XX, somente se teatro for entendido como uma arte que tem que defender fronteiras disciplinares e certezas absolutistas. Até que o próximo Big Bang atinja o nosso Universo, as artes, provavelmente, continuarão mudando suas linguagens e funções anárquicas. Esta constante transformação pode desesperar aqueles que baseiam suas práticas em limites fixos ou no medo de assumir riscos e dúvidas. Este não é o caso nem de interdisciplinaridades artísticas nem de *La Fura dels Baus*.



MOSTRA PASCHOAL
CARLOS MAGNO
"OPEN HOUSE"
Grupo Open House
IUNA/ Argentina

NOTAS

¹ 'Fura' significa 'furão' ou 'doninha' em catalão. 'Baus' era um esgoto em Moià (um povoado de 3.000 habitantes a 60 Km de Barcelona), onde três dos cinco fundadores do grupo nasceram e viveram até mudarem-se para Barcelona, onde fundaram a companhia em 1979.

² Este artigo apresenta trechos de "Will All the World Be a Stage? The Big Opera Mundi of La Fura dels Baus", apresentado por mim em 1997 na 8th London Conference on Catalan Studies na Senate House da University of London e em outras universidades inglesas, e publicado em 1999 na *Romance Quarterly*, Washington, Heldref Publications, 46.4, pp. 248-53. Este artigo também foi apresentado no II Congresso da ABRACE em Salvador (BA), em outubro de 2001.

³ Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977).

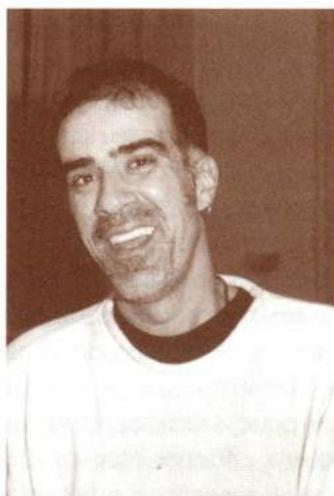
⁴ 'Intermedia' foi cunhado por Dick Higgins (Fluxus) em 1978. Dança-teatro, performance art, bioquímica, estudos do caos, psicodrama ou engenharia do sólido cristalino são exemplos de interdisciplinárias.

⁵ Segundo R. P. Kulkarni, as opiniões de diferentes acadêmicos e pesquisadores indianos sobre o tempo de Bharatamuni (possivelmente um ator), varia entre os 500 AC e os 200 DC (1994, 13), mas Jatinder Verma, diretor teatral e acadêmico afirma que o tratado teria sido escrito em 400 DC (1996, 199). R. P. Kulkarni, *The Theatre according to Natya-Sastra of Bharata* (Delhi: Kanisha, 1994). Jatinder Verma, "The Challenge of Bilingual: Analysing Multi-cultural Productions", em Patrick Campbell, org., *Analysing Performance: A Critical Reading* (Manchester e New York: Manchester University Press, 1996).

⁶ Roland Barthes, "Theatre and Signification", *Theatre Quarterly*, 9.33, (1979), pp. 29-30.

⁷ La Fura retoma *el lenguaje furero* interrompida desde *Manes* (1994-96), com *ØBS* (2000), ainda excursionando pelo mundo no tempo da revisão deste artigo, 17 de outubro de 2001. *ØBS* poderia ser apressadamente sintetizado como o *Macbeth* de La Fura. Veja www.lafura.com. A página inclui campos de ação e trechos em vídeo das produções do grupo.

⁸ Villar de Queiroz, Fernando Antonio Pinheiro, *Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)*, tese de PhD não publicada, defendida e aprovada no Queen Mary's College da University of London em 8 de janeiro de 2001.



Fernando Villar é autor, diretor e Professor do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

UMA VISÃO RÁPIDA (E INCOMPLETA) DO TEATRO DE MOÇAMBIQUE

Clovis Levi, de Coimbra

Fui convidado a ministrar uma oficina de Interpretação/Encenação no Festival Internacional de Teatro de Moçambique, realizado entre 21 e 31 de agosto de 2002, na capital, Maputo, ex-Lourenço Marques. O festival, também conhecido através do trocadilho "Festival D'Agosto", reuniu cerca de 150 artistas de Portugal, Brasil (artistas residentes na Europa), Espanha, Croácia, Bélgica, Cabo Verde, Zâmbia, Lesoto e Zimbábue, além de Moçambique. Realmente, "deu gosto" participar de um evento que, além de ter seus objetivos teatrais, tinha uma meta principal: levantar fundos para a incansável luta contra o flagelo da Aids.

Por isso, fomos todos a Maputo a fim de pagar para trabalhar. Pagamos passagens aéreas, hospedagem, alimentação, e trabalhamos de graça a fim de permitir que a organização do Festival D'Agosto pudesse obter o máximo de recursos para serem aplicados na guerra contra o HIV.

I) O PAÍS/O CONTEXTO

Para entendermos porque diretores, atores, oficineiros e técnicos dispuseram-se a tal atitude de investimento humanitário talvez seja importante compreender as características assustadoras que marcam esse país tão novo: depois de anos de luta para libertar-se do domínio português, o que aconteceu em 1975, os moçambicanos enfrentaram, durante décadas, a pior de todas as lutas: a guerra civil. Em consequência, hoje Moçambique é um país com grande parte de seu território minado, minas que já causaram mutilação a milhares de pessoas. A saúde é precária, com a malária e a lepra ainda poderosas e com a Aids ocupando lugar de destaque - uns dizem que um quarto da população (dezessete milhões) está infectada; outros falam em um terço. Boa parte dos moçambicanos ainda busca a cura de suas doenças visitando os curandeiros. Devido à grande miséria (Moçambique é um país com poucos recursos naturais) a expectativa de vida é pequena: 40 anos. Morrem 127 em cada 1000 crianças que nascem, e a taxa de

analfabetismo é de 57 por cento. A poligamia permanece, principalmente no interior, e, como sempre, o polígamo é o macho.

Apesar de ser um dos sete países lusófonos, em que a língua oficial é o português (os outros são Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau Portugal e Brasil) é cada vez maior a influência da Inglaterra: Moçambique hoje faz parte da Comunidade Britânica, é grande a penetração da limítrofe, desenvolvida e rica África do Sul e, cada vez mais, fala-se inglês em Maputo. Em geral, todos os profissionais que têm contato direto com o público - balcónistas, recepcionistas, secretárias - falam três línguas: o dialeto, o português e o inglês.

A capital é uma cidade suja, esburacada, escura, com muitos assaltos, onde vivem ricos cada vez mais ricos versus miseráveis que enchem as ruas como pedintes, sendo inúmeras as crianças abandonadas. A rua é, também, o local dos "comerciantes sem-teto" - mas não são em barraquinhas como os nossos camelódromos - as "lojas" são localizadas mesmo no chão da calçada poeirenta e ali vende-se de tudo. Cheguei a ver sapateiros sentados no chão, com alguns calçados na sua "sapataria" que davam a impressão de serem já "inconserváveis". Moçambique, que na década de 90 foi considerado como "o país mais pobre do mundo", parece sofrer agora de mais uma doença grave e talvez incurável: segundo populares, aumenta dia a dia a corrupção e o roubo dos cofres públicos.

II) O TEATRO

O festival de teatro teve essa postura política e humanitária - ajudar um país pobre que sofre extremas necessidades. E essa atitude de intervenção social tem a ver com as origens da criação do Festival D'Agosto. Em 1988, na Tanzânia, foi realizado um workshop teatral e criado o Movimento Internacional de Teatro Contra a Corrupção - IATM, integrando onze países africanos. Seus princípios: a luta contra a corrupção e a defesa da democracia, do desenvolvimento e dos direitos humanos - tudo isso a ser demonstrado através das encenações. Foi seguindo os princípios da IATM que o Festival Internacional de Moçambique, em 2002, ocupou-se dos direitos humanos e, especificamente, da Aids.

Foram 43 grupos, de dez países, num total de setenta apresentações, em onze dias, em sete espaços

diferentes : teatro, cinema, bares, ao ar livre. Foram realizados ainda lançamentos de livros, exposições, shows musicais e nove oficinas:

- **Adereços** (Vitor Sá Machado, Portugal)
- **A Viagem das Palavras** (Paula Coelho, Portugal)
- **Dança Africana** (Maria José Gonçalves, Moçambique)
- **Figurinos** (Ruy Malheiros, Portugal, e José Rosa – ator e figurinista brasileiro radicado em Tondela, Portugal)
- **Música para Teatro** (Carlos Santiago, Fran Pérez e Ramón Bermejo, da Espanha)
- **(re) Escritas** (Hélder Costa, diretor português que esteve no início deste ano no Rio de Janeiro encenando "Dom João Sexto", peça de sua autoria)
- **Teatro do Oprimido** (nossa Boal representado pelo moçambicano Alvim Cossa)
- **Trabalho de Ator e a Criação do Texto** (José Carretas, Portugal)
- **Interpretação/Encenação** (sob a minha responsabilidade).

Para dar conta das setenta apresentações em onze dias, várias peças foram apresentadas ao mesmo tempo e, como eu não poderia assistir a tudo, e como meus alunos seriam moçambicanos e como eu nada sabia do teatro africano, privilegiei as encenações de Moçambique e as do resto da África. Tendo visto dez espetáculos moçambicanos, observei algumas características comuns:

- A estrutura é quase sempre a mesma : uma cena de diálogo seguida de um momento musical : canto-dança-batuque. A seguir, retornam os diálogos e, depois, nova cena musical.

- Nas cenas de diálogos, quase não há ação. Os atores têm os corpos rígidos e os movimentos são aleatórios, apenas "para não ficar parados". Enquanto rendem louvor ao Deus-Texto, os atores são escravos da literatura, não agem, não contracenam. Dão a impressão de que, em nenhum momento, pensam na construção da cena. E criam pouco interesse.

- Nas cenas de música, tudo cresce. A temperatura do espetáculo sobe a grandes alturas. Os corpos se transformam, tornam-se ágeis, vibrantes, revelam movimentos insuspeitados. E a platéia fica absolutamente envolvida.

- Muitas vezes os momentos musicais mostravam-se totalmente integrados à narrativa e, em outras ocasiões, pareciam-me absolutamente gratuitos. Foi o que aconteceu quando assisti a "A alma boa de Set-suan", de Brecht. Em determinado momento a peça parou e entrou uma dança maravilhosa que era indiscutivelmente um corpo estranho ao acontecimento dramático. Conversando com meus alunos a esse respeito aprendi que o que "era indiscutivelmente um corpo estranho ao

acontecimento dramático" era, na verdade, indiscutivelmente, uma conclusão apressada devido, indiscutivelmente, à minha grande ignorância. Segundo meus alunos, quando entra aquela dança, todo moçambicano sabe que ela tem tais e tais significados oriundos das tradições tribais e, imediatamente, todos fazem a ligação com o que está acontecendo em cena. Ou seja: os números musicais, muitas vezes, fazem parte de uma cultura ritualística ancestral e possuem códigos, para nós, estrangeiros, absolutamente indecifráveis.

-A ausência de ação revela uma visão de teatro, nos momentos de diálogo, muito mais radiofônica e literária do que cênica.

-Como é um teatro ainda muito novo (tem cerca de 30 anos) e como parte de sua origem vem de manifestações tribais, é visível a ausência de conhecimentos técnicos : o estudo do texto preocupa-se apenas com o **que se diz e não com o acontecimento**; logo, não dão maior importância à **ação** e nem à **linguagem de marcação**, e nem investigam os **relacionamentos** entre os personagens que levarão à descoberta de **comportamentos cênicos**. **Contracenar** ainda é jogar o texto para o outro responder. Entretanto, quando dançam, dão a nós todos o melhor exemplo do que significa a palavra contracenação.

A oficina de Interpretação/Encenação ratificou essas observações que fiz dos espetáculos. As características repetiram-se. Havia uma extrema facilidade para a improvisação, uma total disponibilidade, agiam como crianças no recreio. Ou seja : entravam imediatamente – e plenamente concentrados - no jogo proposto. Entretanto, a facilidade de improvisar era apenas verbal – os corpos permaneciam mortos.

O tema da oficina era "A construção da cena" e, quando fomos criar as bases sonoras da situação dramática, estabeleceu-se a mágica transformação – penetraram no mais estimulante delírio criativo. Os corpos movimentavam-se com agilidade, expressividade e elegância e, de repente, "a sala virou som" : tudo era aproveitado – dos objetos, dos elementos cenográficos, dos figurinos, de partes de seus corpos, de todo lugar eles tiravam sons. E era evidente que estavam muito mais felizes.

III) OS DIALEOTOS

A questão da língua é problema bastante sério, tanto no que se refere à comunicação entre as diferentes regiões, mas, também, especificamente, no que nos interessa de modo mais direto, que é o teatro. Os dialetos são uma forma de contato apenas verbal. Segundo me informaram, apenas dois entre os mais de cem dialetos começaram, agora, a estabelecer uma escrita. Esse aspecto

é um tiro de morte na dramaturgia moçambicana: as peças, em sua grande maioria, são criadas e representadas nos dialetos de cada parte do país. Como não há escrita, a tendência é a de desaparecerem quando deixam de ser apresentadas. O que fica para a história é a peça que é feita diretamente em português (ou traduzida) – essa sim, é que obtém a possibilidade de assegurar sua perenidade.

No festival, o público moçambicano assistia e entendia as peças em português, mas, em casa, falava outra língua. Ou melhor, falava outra língua já no intervalo, nos corredores do teatro. Fala-se português nos locais de trabalho e os dialetos nas ruas e nas casas. Sem esquecer, é claro, do inglês, que lhes permite sonhar com mais oportunidades profissionais.

Uma das mais experientes e ativas encenadoras de Moçambique, Manuela Soeiro, que já levou o teatro local para fora do seu país, contou-me uma reveladora experiência enquanto saboreávamos um especialíssimo camarão num dos restaurantes típicos de Maputo. Tendo sido convidada para ministrar uma oficina numa província do interior, ela chegou lá e começou a trabalhar com os atores. Como não se entendiam através dos diferentes dialetos, evidentemente comunicavam-se em português. Manuela começou a estranhar o modo como os atores se expressavam corporalmente: corpos rígidos, como se algo os tivesse aprisionando. Ela pedia para que eles se movimentassem com naturalidade e nada. Até que lhe veio a idéia:

– “Esqueçam que estou aqui, não se preocupem porque não vou entender o que vão dizer, mas a partir de agora, façam a cena em dialeto.”

E fêz-se a mágica. Os corpos ressuscitaram.

IV) PRIMEIRAS E TALVEZ APRESSADAS CONCLUSÕES

Inicialmente temos de compreender que o teatro moçambicano tem menos de trinta anos. Os historiadores dividem as atividades teatrais em duas fases: antes e depois do domínio português. Até a libertação (1975) o teatro que se fazia era o teatro de Portugal :artistas portugueses , temática universal. Quando as peças falavam de Moçambique, eram textos que expressavam a ótica do colonizador.

Ficou como um marco do início da segunda fase a criação, em 1982, do Grupo Amador de Teatro da Associação Cultural da Casa Velha – o mais antigo grupo, em atividade até hoje. É interessante observar que, nos anos 60, excepcionalmente, surgiu a primeira peça de autor moçambicano com uma visão africana – “Os noivos”, de Lindo Lhongo, que discutia as contradições entre os casamentos europeus, com registro civil, e os casamentos baseados nos ritos tribais . Seguindo a trilha aberta por

“Os noivos”, nos anos 70 surge “Feitiço e Religião”, do moçambicano João Fumane – peça que confrontava a religião cristã e os cultos tradicionais africanos.

Para que minhas impressões não fossem apressadas e equivocadas, já que onze dias de observação seriam, com certeza, insuficientes, antes de escrever este artigo troquei idéias com diversos moçambicanos - os meus alunos e outros fazedores de teatro. Sinto bastante por não ter ficado trabalhando muito mais tempo em Moçambique pois, se isso tivesse acontecido, certamente que minha visão seria bem mais ampla e consistente.

Dos dez espetáculos moçambicanos que assisti, em apenas um vi preocupação com o trabalho de construção da cena - na peça “Os homens”. Reveladoramente, o diretor (e também autor) era sueco – Henning Mankell - e, na verdade, exceto certo molejo e malandragem no trabalho dos atores, nada identificaria a encenação como africana. Era uma bem realizada montagem européia.

O que fica depois desses poucos dias é a sensação de que os artistas moçambicanos estão gradativamente abandonando suas expressões tribais e procurando aproximar-se do teatro “branco” feito pelos europeus. Como não dominam ainda essa linguagem, estão agora num estágio um tanto híbrido, mostram-se (e isso é natural) quase rudimentares em termos técnicos . O corpo que brilha nos momentos musicais/tribais e que se mostra absolutamente morto quando rende tributo ao texto, é a melhor tradução para essa encruzilhada em que se encontram os encenadores de Moçambique na busca de um teatro que seja ao mesmo tempo de características próprias, africanas, e que seja, também, significativamente contemporâneo.

Tenho dúvidas : não sei se meus companheiros moçambicanos acharão que, nesse meu primeiro olhar, acertei, cometí graves omissões ou mesmo derrapei e caí. Entretanto, não tenho qualquer dúvida sobre meu desejo de que Moçambique cresça criativamente , não só como teatro, mas, principalmente, como nação, permitindo que esse novo país mostre uma nova face (suas novas faces) neste novo século.

Pretendo voltar a Moçambique. Voltarei lá para trabalhar algum dia, tenho certeza. E espero que seja em breve , para que eu possa participar desse momento histórico do teatro moçambicano: de investigação plena, de descobertas de caminhos ainda não imaginados e da estruturação de uma linguagem rica e com personalidade própria.

V) A PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA

O Brasil teve uma participação significativa, tendo sido representado por:

1) Grupo Entretanto Teatro, dirigido pelo ator-autor-diretor brasileiro Júnior Sampaio, com sede no Porto, com três espetáculos: "Serafim Ponte Grande", de Oswald de Andrade; "Que descansem em paz", de José Martinez Queirolo e "Confissões de Caboclo", de José da Luz;

2) Grupo Teatro Novo, radicado em Lisboa, com "A Comédia da Vida Privada", de Luís Fernando Veríssimo, adaptação de Eduardo Gaspar, direção de Thaís de Campos, com Eduardo Gaspar e Rosana Cordovani – todos brasileiros;

3) Susana Goulart, atriz brasileira radicada na Espanha e que participou do espetáculo da Croácia/Espanha "Body Safe(er)", de Semolina Tomic;

4) E três oficinas – José Rosa, nos Figurinos; Augusto Boal através da versão moçambicana do Teatro do Oprimido; e a oficina de Interpretação/Encenação.

VI) UM TEXTO CURTO MOÇAMBICANO

O Ministério da Saúde de Moçambique, com o apoio da UNICEF, publicou um livro com 21 pequenas peças de teatro de autores locais com temática ligada à saúde: higiene; nutrição; saúde materno-infantil; aids; doenças diarréicas/cólica; malária; e tuberculose. Na Introdução da obra, afirma-se que "os grupos de teatro serão o veículo para que as mensagens de saúde cheguem a mais pessoas, cheguem até aqueles que não têm acesso à rádio ou à televisão. Procurou-se que, neste livro, houvesse participação de diferentes regiões do país que já vêm fazendo teatro popular sobre temas de saúde. Assim, procedeu-se a uma recolha de peças em algumas províncias. (...) Quem desejar encenar qualquer das peças de teatro aqui contidas é livre de **as enriquecer com a sua imaginação: com cantos, com danças, com rituais, usando as línguas locais, etc.**". (o grifo é meu).

AIDS, MALUME, CUIDADO, MATA

Autoria: Vitor Raposo

CENA 1 – NA PARAGEM DO AUTOCARRO (ÔNIBUS)

SIRENE DE UMA AMBULÂNCIA ANUNCIANDO UM MORTO DE AIDS. ENQUANTO TOCA A SIRENE VAI ACENDENDO UMA LUZ VERMELHA OU SE LÊ "AIDS".

1 – Menos um. Aids mata, Malume.

2- Aids de quê?

1 – Aids de quê?

2 – Não há nenhuma AIDS, pá. Você acredita nisso? Você não acha que a técnica médica já devia ter descoberto uma vacina para isso? Isso é uma história que esses inventaram. A mim não me apanham.

1- Não fala assim, Malume, este problema é sério. Isso há em toda a parte: Estados Unidos da América, Europa, até aqui em Moçambique. Cuidado, não brinque com coisas sérias.

2- Não existe nada, pá.

1- Malume, nós somos africanos; recorremos às nossas tradições, etc e tal. Mas desta vez está complicado, nem o curandeiro.

2 - Mas agora essa doença é o quê? Como é que aparece?

1- Como é que eu hei de explicar? É o corpo que perde as propriedades de proteção às doenças. Quer dizer, a capacidade de defesa do organismo humano deixa de existir.

2 – Mas como é que se apanha?

1- Apanha-se por relações sexuais.

2- Doença de mulheres.

1- Não é bem assim...

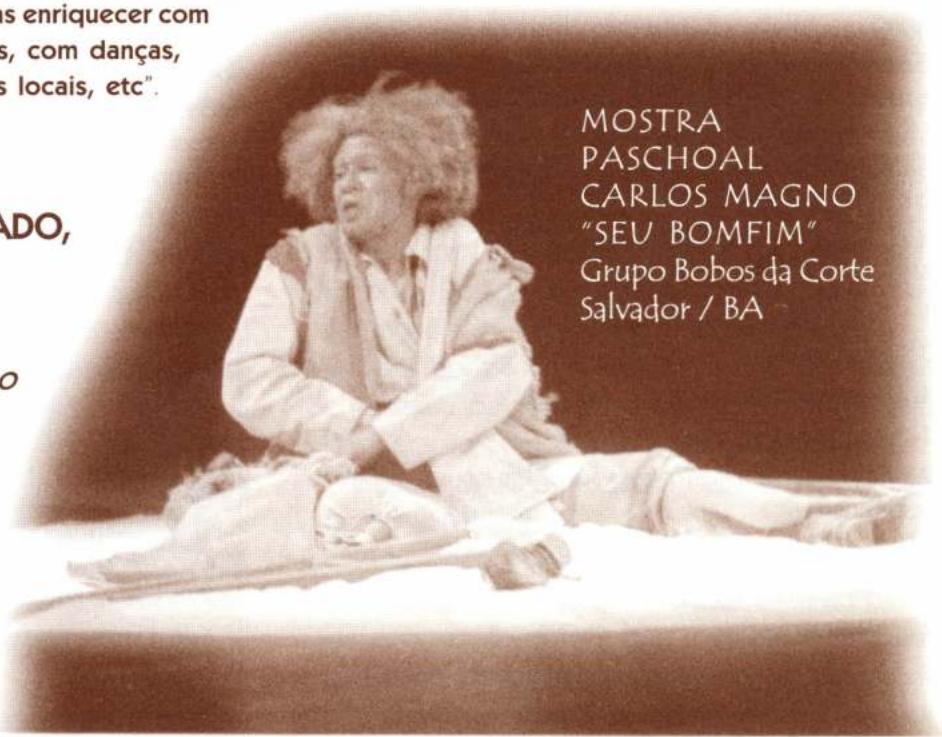
2- Como não é? Vocês... e você acredita nisso?

1- Claro. É por isso que todos os médicos estão preocupadíssimos. A Organização Mundial de Saúde, agora mais do que nunca, teve que se juntar a todas as forças médicas, curandeiros, tudo, para poder combater essa doença.

2- Tchau, vou apanhar este "chapa" (ônibus).

1- Tchau. Pense melhor nesse caso, Malume.

MOSTRA
PASCHOAL
CARLOS MAGNO
"SEU BOMFIM"
Grupo Bobos da Corte
Salvador / BA



2- Tchau.

ENTROU NO AUTOCARRO E PÔS-SE A LER UM PANFLETO NO INTERIOR DO CARRO.

CENA 2 - NO "CHAPA"

2 (LENDO) - "Pense na vida, evite a Aids." Todos os lados a mesma coisa. Essa gente não tem mais nada que fazer. "Pense na vida, evite a Aids" (RI-SE)

3 - É um fato, meu senhor. Eu se fosse a si, não desprezava tanto esse dito.

2 - Não me conte histórias. Há coisas mais importantes e mais sérias.

3 - Há sim, mais cuidado com a Aids, é um problema sério.

2 - O problema das pessoas é o dinheiro. A paz. Esses é que são problemas. Agora Aids... Chegou meu ponto.

SAI DO AUTOCARRO E FICAM COMENTÁRIOS.

CENA 3 - NO POSTO DE TRABALHO

2- Esta coisa de Aids está a atrapalhar muita gente. No ponto de ônibus, Aids; no "chapa", Aids; e, pá, as pessoas meteram aquela porcaria na cabeça e não largam.

4 - Não fala assim, Malume. Afinal, o Faustino morreu de quê?

2 - O Faustino? O Faustino morreu sozinho; chegou a vez, foi-se.

VÁRIOS TRABALHADORES CANTAM AO RITMO DO TRABALHO.

TRABALHADORES (CANTANDO) - Aids, Malume, cuidado, mata. / Acredita que não tem cura. (DUAS VEZES).

2- Não brinquem comigo.

TRABALHADORES (CANTANDO) - Juizinho, rapaziada, cuidadinho, minha senhora (DUAS VEZES) / Aids, Malume, cuidado, mata / Acredita que não tem cura. (DUAS VEZES) / É tempo de cada um de nós ser fiel ao seu parceiro. (DUAS VEZES) / Aids, Malume, cuidado, mata. / Acredita que não tem cura. (DUAS VEZES)

PERSONAGEM 2 ESTÁ ESPANTADO. TODOS OS OUTROS, PARA ELE, EM VOZ DE SEGREDO:

1 - Aids mata.

3 - Mata mesmo.

4- É verdade.

1- E não tem cura.

2 - Como não tem cura? Nem vacina? Um bom curandeiro resolve isso.

4 - Nada.

2 - Mas essa doença apanha-se como?

4 - Relações sexuais.

2 - Doença de mulheres. Só podia ser isso.

4 - Não, o Faustino, por exemplo, não foi a mulher que lhe

deu. A mulher está boa. E seria ele que havia de dar à mulher. Foi sorte dela.

2 - Então quem deu a ele?

4 - Foi outra mulher, com certeza.

2 - É isso, é doença de mulheres.

4 - Espera, essa mulher apanhou dum homem, não te esqueças. E não podes afirmar que a doença partiu de uma mulher. Pode ter vindo de qualquer deles. O mais provável é ter começado dum homem. Com as histórias que se contam por aí. E não só, porque há outras formas de apanhar Aids: agulhas não esterilizadas, lâminas de vacinas não desinfetadas, contato de sangue infetado pela Aids é suficiente para passar a doença.

3- E agora é só esperar a doença vir?

4 - Não, é tomar cuidado com as vacinas, as seringas por desinfetar, o contato sexual (GESTICULANDO E COM UMA CAMISINHA QUE TIROU DO BOLSO) Tem que se usar sempre que se for ter um contato sexual. Isso já é regra do jogo, Malume.

CENA 4 - NOTICIÁRIO

TOCA A SIRENE PARA LARGAREM O SERVIÇO. É HORA DO ALMOÇO.

VOZ DO LOCUTOR - Noticiário: mais dois casos de Aids foram registrados na província de Tete. O fato foi revelado...

4 - Está a ouvir, Malume?

2 - Veja se me arranja alguns preservativos.

4 - Queres agora?

ACABAM DE ALMOÇAR E O COLEGA TIRA DO BOLSO UMA QUANTIDADE DE PRESERVATIVOS E OFERECE AO OUTRO. ENCONTRAM-SE EM SORRISO. OS COLEGAS TAMBÉM SE LEVANTAM, OBSERVAM O CASO E CANTAM DE NOVO A CANÇÃO.

TRABALHADORES (CANTANDO) - Juizinho, rapaziada, cuidadinho, minha senhora (DUAS VEZES) / Aids, Malume, cuidado, mata / Acredita que não tem cura. (DUAS VEZES) / É tempo de cada um de nós ser fiel ao seu parceiro. (DUAS VEZES) / Aids, Malume, cuidado, mata. / Acredita que não tem cura. (DUAS VEZES)

FIM

Clóvis Levi é diretor e autor teatral, autor para televisão. Atuou como Professor na Universidade do Rio de Janeiro e na Casa das Artes de Laranjeiras. Atualmente trabalha em Portugal, na Universidade de Coimbra.



A Dramaturgia Paulista da Geração 90

por Silvana Garcia*

Ao longo dos anos 90, a produção dramatúrgica na cidade de São Paulo começou a ganhar novo alento. Uma nova geração de autores, não necessariamente jovens ou inexperientes, começou a fazer-se notar, geralmente associada a experiências cênicas no circuito mais alternativo. Em comum, esses autores têm a idade acima dos 30 anos, uma adesão ao ofício de escritor que não os restringe ao teatro e personalidade estilística bem desenvolvida. No mais, todo o resto são diferenças. Não há grandes traços de semelhança formal que os aproxime, como tampouco os motivos e temas abordados por cada um encontra necessariamente eco na produção dos outros. O que permite inseri-los todos sob o rótulo de "Geração 90" é principalmente o fato de que suas produções começaram a aparecer nos palcos nessa década, mais ou menos no mesmo período, distinguindo-os da produção rarefeita dos anos 80, quando mais que a dramaturgia teve destaque o trabalho dos encenadores (muitos deles realizando sua própria dramaturgia na cena).

Ter destaque no cenário teatral da cidade de São Paulo não é pouco, se considerarmos que a produção de peças, a cada temporada, alcança a cifra de mais de duas centenas. Dessa quantidade, boa parcela introduz novos dramaturgos, reforçando uma tendência do momento: cada vez mais os jovens que se aventuram no teatro pretendem fazê-lo com textos próprios, independente de serem ou não considerados dramaturgos. Isto quer dizer que os grupos iniciantes, antes de buscarem textos consagrados da dramaturgia nacional ou estrangeira, investem em suas próprias tentativas literárias – lamentavelmente, no geral, muito incipientes, – buscando firmar-se como identidades expressivas.

(Certamente há o fator econômico – redução nos gastos com direitos autorais, adequação da dramaturgia à realidade do grupo no que concerne ao número de atores/personagens, por exemplo –, mas há aí também um traço da idiossincrasia de nosso tempo: a urgência de expressar-se sobrepondo-se ao desenvolvimento artístico e à necessidade da comunicação).

Os dramaturgos aos quais nos estamos referindo, entretanto, são profissionais do ofício, escrevendo por motivação própria, mas também aceitando convites de grupos ou diretores. Nestes casos, eles se aproximam e até integram por um tempo o projeto coletivo, às vezes produzindo mais de um trabalho, para, em seguida, voltarem à condição *free-lancer*.

Este é o caso de Fernando Bonassi, que atuou com o grupo Teatro da Vertigem, sob direção de Antônio Araújo, no extraordinário *Apocalipse 1,11*, o espetáculo mais premiado da temporada de 2000-01. Bonassi é um dos autores mais prolíficos dessa geração. Sua primeira produção no palco foi *Preso entre Ferragens*, monólogo protagonizado por Aury Porto sob direção de Lili Fonseca, em 2000, no Teatro Ruth Escobar. De sua última safra, tem destaque mais um monólogo – *Três cigarros e a última lasanha* –, um dos bons sucessos da Mostra de Dramaturgia organizada pelo veterano ator Renato Borghi (em colaboração com Élcio Nogueira, Luah Guimarãez e Débora Duboc), levada à cena em produção do SESI-SP.

Também Aimar Labaki, ex-crítico e jornalista, atualmente dedicado preferencialmente ao ofício de escritor, é um dos que mais produzem em parcerias. Seus textos iniciais foram *Vermouth* (indicação para o Prêmio Mambembe de Melhor

Autor), dirigido por Gianni Ratto em 1998, e *A Boa*, dirigido por Ivan Feijó, no ano seguinte. Seus primeiros êxitos de crítica e público, porém, ocorreram na esfera do teatro juvenil: dois textos, preparados especialmente para a jovem e talentosa diretora Débora Dubois – *Piratas na Linha* (1999) e *Motor Boy* (2001) -, foram sucessos absolutos (o primeiro levou todos os prêmios de teatro juvenil daquele ano). Seus últimos trabalhos encenados foram *Cordialmente Teus*, apresentado na Mostra preparada por Renato Borghi, e um dos episódios do espetáculo-solo do ator Francarlos Reis, *À Putanesca*, atualmente em cartaz.

O mais novo dessa geração também começou sua carreira arrematando prêmio, no caso, o Prêmio Shell de Dramaturgia, em 1999. Samir Yazbek estava completando trinta anos quando escreveu e produziu *O Fingidor*, seu segundo trabalho a vir a público. Foi um espetáculo de realização discreta, com bons intérpretes, e que, como é já quase corriqueiro no nosso teatro, dependeu quase que exclusivamente do esforço do autor, que foi também diretor e produtor do espetáculo.

Sua peça mais recente chamou-se *A Terra Prometida*, um ato único para dois atores. Assentada no terreno bíblico, tendo Moisés e seu sobrinho Itamar por protagonistas, a peça assemelha-se a um debate filosófico, centrado no embate entre o patriarca e o jovem rebelde em relação à Terra Prometida. Cumpriu temporada no Rio e em São Paulo, sob a direção de Luiz Arthur Nunes. No elenco, dois atores que têm estado comprometidos com espetáculos de maior ousadia cênica: Luiz Damasceno, que atua há anos na Companhia Ópera Seca, de Gerald Thomas, e Marco Antônio Pâmio, que recentemente protagonizou um espetáculo de grande sucesso na temporada, *Pobre Superhomem*, de Brad Fraser, sob direção de Sérgio Ferrara.

Talvez, de todos estes, o mais fértil autor dessa geração seja Mário Bortolotto. Na vida literária desde o início dos anos 80, no Paraná, veio para São Paulo nesta última década e desde então vem produzindo espetáculos regularmente, incluindo em seu currículo duas extensas maratonas teatrais realizadas no Centro Cultural São Paulo – a última, recém concluída,

apresentou mais de uma trintena de peças, envolvendo elencos que totalizaram 80 atores e atrizes. Ganhador do prêmio Shell do ano passado com *Nossa vida não vale um Chevrolet*, Mário, associado à mulher atriz Fernanda D'Umbra, conquistou uma platéia cativa de jovens que vêm acompanhando suas temporadas e estimulando a ampliação de seu repertório que já conta, publicados, com cerca de vinte textos, e outro tanto (pelo menos *outro tanto*) de textos à espera de divulgação impressa.

Estes poucos (e mal descritos!) exemplos não pretendem constituir um panorama completo da produção dramatúrgica recente, apenas um recorte que possa oferecer uma idéia de como e o quê se está produzindo em São Paulo no momento. Há muitos outros dramaturgos que mereceriam ser citados, cujas produções ganharam impulso nos últimos anos. Menciono, apenas, mais alguns deles (mesmo correndo o risco da omissão imperdoável): Pedro Vicente, Newton Moreno, Celso Cruz, Rubens Rewald, Leonardo Alkmin, Antônio Rocco, Alberto Gusik, Antônio Rogério Toscano, Luiz Cabral. Há ainda aqueles que poderiam ser considerados uma geração anterior ou geração limítrofe, como Bosco Brasil – responsável pelo extraordinário *Novas Diretrizes em Tempo de Paz*, grande destaque da Mostra Ágora de Dramaturgia, no ano passado -, que continuam produzindo e atualizando seus trabalhos com os da geração aqui apresentada. São todos autores sintonizados com seu tempo e que merecem ser conhecidos e levados ao palco.

Silvana Garcia: Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Professora da EAD - Escola de Arte Dramática (ECA/USP) e orientadora no programa de pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP). Autora dos livros: *Teatro da Militância* (Perspectiva/Edusp) e *As Trombetas de Jericó - Teatro das Vanguardas Históricas* (Hucitec/Fapesp). Atualmente Diretora da Divisão de Pesquisa - IDART do Centro Cultural São Paulo (Secretaria de Cultura do Município de São Paulo).



Mario Prata

em

PNEUMOTUBER



Desta vez o Celso (o cara que está lendo isso aqui) vai ter que dirigir e interpretar um texto meu. E tenho certeza que fazê-lo-á muito bem. Viu? Viu como ele disse "fazê-lo-á" sem titubear? É, às vezes, um diretor, além de dirigir um texto alheio, tem que o interpretar. Afinal, somos amigos, vizinhos e compadres.

Eu agradeço ao Celso. Gostaria e muito de estar aqui com vocês. Sempre me disseram que o Festival de Teatro de Blumenau é o lugar onde tam mais mulheres por metro vertical do mundo. No entanto, estou num spa, em Sorocaba, rodeado por mulheres que se medem por metros cúbicos. Mas isso aqui também é um teatro. Pelo menos em livro já transformei algumas histórias. Hoje, sábado, cuido de uma bronco-pneumonia nada artística.

Tudo começou quando resolveram fazer uma Copa do Mundo às três da madrugada.. Eu sabia que não ia dar certo. Era um porre às três, outro às oito e aí emendava, porque ninguém é de ferro. E os ácaros, penta ácaros, me derrubaram.

Tinha relacionado algumas histórias sobre a relação texto-direção para conversar com vocês. A primeira coisa que eu ia dizer é que os diretores costumam sempre enfatizar que preferem trabalhar com o autor morto. Que autor vivo dá muito

trabalho, dá palpite. O Celso, por exemplo, tem trabalhado muito mais com autores mortos. Eu, infelizmente, ainda não consegui trabalhar com nenhum diretor morto. Mas já, algumas vezes, com diretores quase-mortos. Diretores que não acrescentam, que apenas colocam o nosso texto em pé, seguindo rigidamente nossas rubricas. O que conseguem é não nos surpreender. E se não surpreendem o autor, não irão surpreender o espectador.

(Celso, conte a história do Aderbal no Bésame Mucho, quando o personagem, ao se despedir do outro diz que vem para o casamento. No que o outro retruca: claro, imagina se o padrinho não vem... o Aderbal interpretou como se o convite estivesse sendo feito naquele momento).

Mas um texto não está apenas na mão do diretor. Tem o cenógrafo, o sonoplasta, o figurinista. E todos eles, se quiserem, podem colocar tudo a perder.

Vou contar uma história que aconteceu bem aqui perto, em Florianópolis. Montaram uma peça minha chamada Cordão Umbilical. Logo no aeroporto, o diretor foi me dizendo que eu iria adorar o cenário, que havia sido feito pelo melhor aluno de arquitetura da cidade.

O cenário da peça é muito simples. Uma

planta baixa desenhada no chão, uma sala, dois quartos, uma cozinha e um banheiro. É uma república de estudantes. Ali moram um jovem escritor e um estudante de medicina. Cada um num quarto. O jovem escritor trás uma jovem atriz-hippie para morar com eles e o estudante, uma puta grávida. Dá para vocês imaginarem a bagunça que é este apartamento-cenário.

Antes do espetáculo, de tarde, fui ao teatro. Quando iluminaram o palco, eu quase caí para trás. Aquilo é um arrojo arquitetônico. Era um projeto de pós-graduação o que eu via no palco, não uma república de estudantes. Me lembro bem das camas com lençóis de cetim, os tapetes persas no chão, as vidraças, a cozinha de geladeira e fogões zero quilômetros. Não dava para saber nem qual era o quarto de quem. Estantes para livros em acrílico, novidade da época, começo dos 70. O jovem estudante de arquitetura a me olhar. Eu disse a ele:

- Onde você mora? Mora perto?
- Aqui do lado.
- Mora Sozinho?
- Com mais dois colegas
- Vamos até lá!
- Como??

Ele já foi pedindo desculpa pela bagunça, no elevador. Quando entramos, logo na sala, tinha umas cuecas secando. A estante era de tijolo com madeira recolhida na rua. As camas não eram arrumadas há um semestre. A privada, é claro, nem tinha tampa. E eu disse:

Agora, arruma uma Kombi, pega tudo que está lá no palco e traga pra cá. E pega tudo que está aqui e leva pra lá.

E os dois me disseram:

- Você está louco? Colocar essa bagunça no palco do Teatro Municipal?

Bem, eu tentei. O máximo que eu consegui foi que, ao abrir a cortina, as camas estivessem desarrumadas.

Há também o problema da tradução. Minha peça *Besame Mucho* foi montada em alguns países de língua espanhola.

Mas o fato a que eu vou me referir aconteceu em Montevideu. Aliás, houve uma montagem do *Besame* em Brasília muito interessante. No caminho

entre o aeroporto e o teatro, o diretor, por coincidência um uruguai, viadulcíssimo, foi logo me alertando:

- Fiz uma montagem gay!!

Eu poderia esperar tudo de uma direção de texto meu, mas não havia como transformar o texto naquilo. E eu estava ali, ainda pasmado quando ele acrescentou: - o texto é gay! Você é gay! Bem, eu queria dizer para quem não conhece a peça, que nem o texto nem o autor são gays! E, como se não bastasse, ele me passou o *Correio Brasiliense*. Primeira página: "peça gay inaugura teatro tal".

O Hugo Rodas, esse o nome do diretor, conseguiu fazer um espetáculo totalmente gay, sem mudar uma só vírgula do meu texto. E mais, o espetáculo era maravilhoso. Foi um sucesso. Mas, repito, nem o texto e nem eu.

Mas voltemos a Montevideu. Entre o aeroporto e o teatro – é sempre entre o aeroporto e o teatro que rolam os papos – a diretora me disse que havia cortado um pedaço da peça porque não fazia sentido.

Não fazia sentido como?, Eu perguntei.

E ela me explicou:

- Quando Olga e Dina estão discutindo, brigando, na cena 7, a Olga cita uma outra mulher, no meio da briga. Como essa outra personagem não havia sido mencionada e nem é mencionada depois, "a gente não sabia qual seria a reação da Dina, diante do nome da outra, está me entendendo Mario Prata?" Ela disse.

E eu disse: - Mas a Olga não cita nenhuma outra mulher nesta cena.

- Como não?, Ela continuou. Olha aqui.

Peguei o texto em espanhol e estava lá:

- Si, Dina pero ahora, Inés és muerta!!!!

- Quién és essa Inés, Señor Prata?

É...

E, para encerrar, e sabendo que vocês não vão acreditar, uma vez eu vi a leitura dramática de uma peça minha (*Papai e Mamãe, Conversando sobre Sexo*) escrita em parceria com a Marta Suplicy, atual prefeita de São Paulo, mas eu dizia, eu vi uma leitura da peça onde os atores (estudantes de farmácia) interpretaram as rubricas. Devo confessar que ficou muito engraçada.

...LAS MÁQUINAS POÉTICAS...

Daniel Veronese*

(Cavilaciones después de una tarde agitada. 15/5/01)

Dice Karl Kraus respecto de la lógica: *"La lógica es enemiga del arte. Pero el arte no debe ser enemigo de la lógica. La lógica debe haber sido saboreada alguna vez por el arte y enteramente digerida por él. Para afirmar que dos por dos son cinco hay que saber que dos por dos son cuatro. Sin duda quien sabe solo esto último dirá que aquello es falso".*

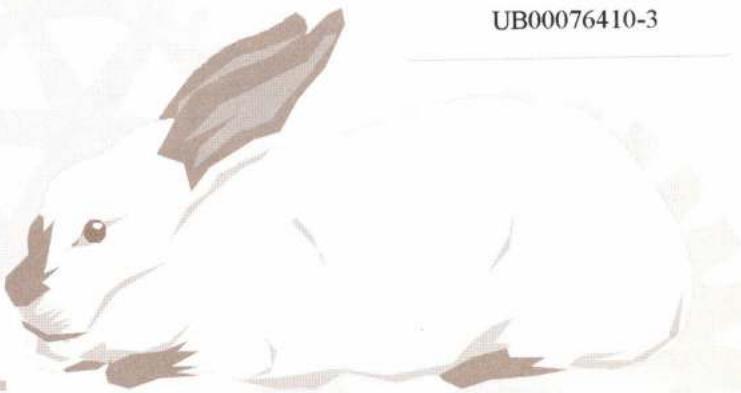
Estuve pensando algo a partir de esto. Creo que se trata de crear una máquina poética. Una máquina de elaborar sentidos, máquinas de crear sentimientos alejados de la lógica. Una máquina del $2 \times 2 = 5$

En cada uno de nosotros debe elaborarse una máquina propia. El espectáculo podrá ser la máquina total, la sumatoria. Siempre me gustó definir a los espectáculos como máquinas de producir sentidos. No pensar solo en frialdad cuando pensamos en máquinas, por favor.

¿Cómo es una máquina?

Podríamos verla como una concentración de funciones (o disfunciones) que producen acciones teatrales. Acción es todo lo que me permite un cambio según lo probable (no confundir *"lo probable"* con *"lo posible"*) y según lo necesario. Lo que no es necesario para un determinado fin dejarlo fuera por más bello que sea. La acción debe producir desequilibrio en las fuerzas. Acción como una cualidad que da color, impacto a lo percibido por el espectador. Es bueno tener siempre en cuenta lo que percibe el espectador. Ponerse en su lugar. Él todo lo tomará como algo del personaje (aunque no estemos más que actuando nuestro propio momento incierto, desconcertado e improvisado). Bullicio o movimiento físico no es siempre desarrollo o crecimiento dramático. Este cambio debe producir algo. Si nada se hace, si no se acciona el equilibrio permanecería estático. Y nos aburrimos, así de fácil.

Si elaboro un discurso Equis puedo entretenerte (o no). Si le sumo mi secreto personal que aparece y desaparece como un oleaje en la percepción del espectador puedo decir que estoy comenzando a crear una máquina poética. Algo que se vela y se devela casi al unísono, imprimirá al espectador. Su raciocinio se alertará.



Jugar con el sentido del texto y con la aparición del secreto. Jugar quiere decir engañar lisa y llanamente. Cuando el espectador se ha estirado en su butaca pensando que ya ha entendido y que comprende el juego... alterarlo. Cambiarle las leyes del juego. Comenzar a desnudar el juego. O a taparlo. Quizás sea también momento para mostrar esa virtud de la cual nos sentimos tan orgullosos. O quizás se trate de que nunca se entere de que se trata el juego que estamos jugando frente a sus ojos. Todo el mundo espera *"la idea"* o al menos *"una idea clara"*. Romper la expectativa. Desarmar la cebolla. Volver a armarla. Hacer desaparecer sus capas. Encontrar los trucos de engaño para que la máquina se ponga en funcionamiento y no se detenga. No detener la máquina no significa que se deba siempre estar en movimiento. La máquina tiene que ver más con la percepción del espectador que con nuestra percepción del tiempo y del espacio. Pensemos que el señor/a de la butaca ve, escucha, piensa, desconfía, decodifica, trata de adelantarse a los acontecimientos, de encontrar referencias en todo ese conjunto de expresiones que soy yo con mi cuerpo, mi voz, mi vestuario, mis objetos, mi música, pero con mis silencios y mis inmovilidades también. Recuerden que el grito se escucha mejor en el silencio. Una mano apuntando a la cara de un actor durante interminables minutos produce más tensión que el disparo. Manejar el suspenso para que florezca la necesidad de saber algo que aún no se sabe. Así se lleva a un espectador de las narices hacia el final. Pensemos en la primera parte de Hamlet, la aparición del fantasma/padre. ¿Qué entendemos realmente? Nada nos queda demasiado claro al principio. Podemos preguntarnos: ¿Será esta una obra sobre fantasmas? ¿Hamlet está loco? ¿El fantasma es un truco? ¿El fantasma miente? ¿Aparecerá de nuevo? Quiero que aparezca de nuevo. Todo nos desequilibra y nos lleva a querer saber, a querer que algo se desarrolle, sin importar demasiado que cosa es esa que se tiene que desarrollar. ¿Es la cabeza, el reino de las ideas lo que me mantiene sujeto a la obra? No estoy muy seguro. Lo que sí podría afirmar es que no sabemos casi nada aún. Y que la forma en que Shakespeare decide poner en marcha la maquinaria poética del suspenso nos promete fuertes emociones a partir del no saber. Si en cambio la escena se hubiera desarrollado entre Hamlet y Claudio, un simple diálogo *"realista"*, que nos

aceraría a la vida misma, con el primero diciendo lo que piensa, ej: Pienso que vos mataste a mi padre para ocupar su lugar, Claudio lo niega, obviamente. Hamlet repite que sí y le dice además que lo va a cagar a trompadas, el otro que no fue, y así sucesivamente. Uno que sí y el otro que no. Que se vayan a la mierda los dos. ¿A quién puede llegar a interesarle el suceso? ¿Hay misterio en una trama entregada de esa manera? No hay desequilibrio alguno. Ni aún con una pelea a muerte. No estaría cargada de sentidos como logra estarlo al final de la obra. No habría máquina ya que el único elemento que estaría en juego es la discusión lineal sobre el tema. Nadie nos oculta nada. Está todo develado. Convengamos que la aparición del fantasma es un juego de realidad/ficción inteligente, pero es, sobre todo, una decisión de autor riesgosa y osada para cualquier época. Shakespeare tuvo que dar un paso más allá de lo esperado. Afirmar sin pudor el $2 \times 2 = 5$.

Entonces, volviendo a nuestra humilde realidad, deberíamos pensar en otras formas que, como capas de cebolla, nos permitan velar lo conocido o lo que se cree conocer. Y todo disuelto en una sola persona, en ustedes. Pensé en el escenario y pensé en ustedes. Ustedes están obligados a estar ahí. Es una situación seria. La Escuela lo requiere y lo espera. Suficientemente patética. No actuar el patetismo. Dejar que fluya como sentimiento en la mirada del que los ve. Ponerse por debajo del público. Ser inferiores. O al menos no pretender ser más inteligente que el público. Eso los hará a ustedes más queribles. Recuerden que todo actor necesita solidaridad desde el otro lado. Dejad que el público se ponga del lado de los débiles.

Pensé en una capa de cebolla que podría cubrir todo el espectáculo. Desde allí desnudarse. Es la siguiente situación: Ser actores primerizos. ¿No es conmovedor?. Que esa vez que se asoman al escenario sea vivida como la primera vez. No son tontos, no son tímidos. Solo que no saben como se actúa o como actuar en esa situación. O se dan cuenta que la forma aprendida durante tantos años en la Escuela se les borró por la fuerza del espanto. Espanto del momento. Petrificación más o menos manejada. Casi ni puedo respirar. Espanto y admiración por toda esa gente que ha venido a vernos a nosotros. No puedo dejar de mirar al público con admiración, sorpresa y respeto. ¿Agradecimiento?. Tengo humildad ya que voy a hacer algo, y lo voy a hacer lo mejor que puedo; tengo miedo ya que no sé si mi pasar alcanzará a colmar tanta expectativa. Es impresionante el público, nunca lo había sentido. Lo imaginaba de otra manera. Distinto. ¿Distinto cómo?

Entonces solo la persona, no el personaje, enfrentada a ese público. Hago mío el discurso que leí afuera (texto). El público no debe saber que no es mío. Debo engañarlo. Pero para eso debo ser sincero. Cruel paradoja. No debo actuar. No puedo actuar. No recuerdo como se hace. Pero ellos están aquí. Debo tratar de ser aceptado. Hago lo que sea. Pago lo que sea. El público no debe pensar que somos un grupo de actores de provincia

que han ensayado o practicado durante años frente a un espejo y ahora por, no sé que golpe de suerte, se encuentran aquí, en una sala céntrica, en plena capital. Miro a mis compañeros. Intuyo que nuestros tiempos de actuación son ilimitados, no tenemos noción del tiempo teatral. Hemos estado solos frente a nosotros mismos como espejos, imaginando fastuosos decorados, hermosas réplicas. No recuerdo que es un conflicto. Solo tengo este texto en la cabeza, por suerte tengo también mi secreto, y alguna que otra virtud que aprendí de niño/a con la que supe hacer las delicias de las fiestas familiares. Y tengo (lo que me mantiene) esta profunda intención cargada de misterio y temor ante este monstruo que parece que me devora mientras me mira con sus innumerables ojos. Tengo ese espacio para quedarme todo el tiempo que necesite, tengo a ese público como una nueva prótesis, solo que no es una prótesis propia, es ajena a mí, pero es un lugar del cual me puedo quedar colgado, me puedo apoyar. Es un paisaje lunar, es el/la amante que supera cualquier deseo soñado. Y no sabemos si nos va a abrazar o nos va a dar una patada en el culo. No hablo con él, hablo para él. Soy capaz de las más terribles confesiones. De las más inauditas exposiciones con tal de querer y ser querido. En definitiva de transformar mi existencia cotidiana y vulgar en una verdadera máquina poética. Y compartirla. Pero de verdad compartirla. Para eso estoy ahí. Si no me voy. Pienso que las máquinas poéticas entonces deberían estar en la categoría celestial de las máquinas de la verdad. No puedo pensar solo en máquinas de actuación. Se puede ser verdadero en un escenario sin actuación. O sin encarnar un personaje.

O.K. Todo este corolario es para plantear mi humilde y obvio pedido: Traten entonces de crear una máquina poética. Pienso que si una máquina funciona, luego podría fusionarse con otra y así sucesivamente. Estoy pensando, también, en que algunos no van a entender. No importa, no es una ciencia exacta el teatro. Nunca lo fue. Se puede no entender y ser sublime al mismo tiempo y además, si queda resto, trascender a la idea más acabada. Tradúzcanlo a su experiencia. Creo que no hay nada importante que entender que no hayan entendido fuera de estas palabras.

¿Pero... y cómo se hace todo esto? Para eso sí que no hay receta. Las recetas dicen que la multiplicación da 4, no 5. Tómenlo como una soga que tiro. Agárrense de dónde puedan. ¿No es inquietante pensarse como una máquina de sentidos profundos, bellos, extraños? Hay que empezar por tratar de imaginárselo como lo hago yo. Sé que hasta ahora solo está en la imaginación. Sabremos si la máquina finalmente se pone en movimiento en el trabajo del escenario. No podemos verificar nada afuera. Si no, lo haría cualquiera. Y sería mucho más fácil la vida del artista.

Daniel Veronese

Diretor do Espetáculo "Open House", Instituto Nacional de Arte Dramática da Argentina

SEMINÁRIO DE PESQUISA EM TEATRO

Os trabalhos publicados neste número de *O Teatro Transcede*, representam a produção dos alunos do Programa de Pós Graduação em Teatro (Mestrado) da UDESC que foi apresentada durante o Seminário de Pesquisa em Teatro (PPGT/UDESC) que aconteceu na última edição do Festival de Teatro Univeristário de Blumenau em 2002.

A incorporação de um seminário de pesquisa no contexto de um festival de teatro representa uma iniciativa original que busca combinar a prática artística com os processos de pesquisa. Ao abrir espaço para o Seminário a Coordenação do FTUB permitiu que este estreitamento de vínculos entre pesquisa e espetáculo ampliasse o caráter

formativo do Festival oferecendo aos participantes deste evento a oportunidade de entrar em contato com abordagens de pesquisa levadas a cabo nos programas de pós graduação.

Este seminário representou a continuidade de uma experiência de trabalho inter-institucional que nasceu a partir do Projeto de Pesquisa Inter-Institucional coordenado pela Profa. Dra. Betti Rabetti (UNIRIO) e pelo Prof. Dr. André Carreira (UDESC) e que em 2001 realizou sua primeira experiência em Blumenau com a organização do evento Ator e Comicidade: Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro (UDESC/UNIRIO).

Prof. André Carreira
Coordenador do Programa de Pós Graduação em Teatro
(UDESC)

Título : A Ética del Espacio - Algunas directrices para la investigación del espacio escénico en la posmodernidad

Máximo Gomes – aluno de Mestrado do PPG Teatro /Udesc

Comenzar a pensar la problemática del espacio en el teatro, es un hecho enteramente vinculado a la práctica teatral, al concepto de puesta en escena, que se perfila y cobra cuerpo sobre fines del siglo XIX, y que trae consigo el surgimiento del director escénico como rol autónomo, unificador de los discursos y responsable por la totalidad del espectáculo.

Com el teatro de dirección, la puesta en escena se convierte en una visión de mundo personalizada, histórica. Aun los trabajos de montaje de los textos clásicos, son un intento de acercamiento a la realidad contemporánea - alejándose de un concepto arqueológico y despolitizado - y por lo tanto cada producción espectacular de los clásicos, produce una relectura, una toma de posición, una apropiación de los mismos.

La semiótica muestra al teatro como un lenguaje complejo, que se construye mediante el entrecruzamiento de diferentes sujetos de enunciación: el autor, el actor, el director, el escenógrafo, etc. Por lo que la existencia de signos visuales, auditivos, lingüísticos, marcan la coexistencia de elementos heterogéneos, que actúan simultáneamente en la construcción del discurso.

El texto, siempre presente aunque no estuviese escrito, se transforma en un elemento más de esa polifonía de signos, y en la base o idea sobre la que se construirá la arquitectura del espacio de ficción, la tridimensionalidad espectacular.

Si entendemos por texto las ideas generadoras sobre las que se construirán los diferentes códigos del espectáculo, podemos distinguir en él, algunas matrices de espacialidad. Todo texto, permite que nos sumerjamos en sus estructuras profundas para descubrirnos sus vectores actanciales. (Übersfeld)

De las estructuras actanciales que conforman el campo de fuerzas, sus movimientos (destinatarios-deseos-ayudantes-oponentes) y conflictos, se produce una evolución (de la estructura a la definición detallada de la misma) que deriva en la aparición del personaje y de un espacio que lo contiene y que es parte de su génesis. Es decir que el espacio está absolutamente vinculado a las fuerzas primarias, que del texto hicieron surgir también los personajes.

El teatro es representación, porque es mimesis, pero también es presencia. Es presencia del gesto del actor, de su energía viva y diferente en cada función, de un elemento escénico que se resignifica sobre un escenario, es presencia del juego, que siempre contiene elementos aleatorios.

Unos de los aportes del teatro moderno, estuvo en relación al espacio de representación, que se articula sobre dos aspectos: 1) El espacio teatral como arquitectura, y la relación que ésta mantiene entre espectador y espectáculo. 2) El espacio ficcional, que delimita el contorno de las acciones de los actores.

El espacio escénico desde la modernidad, dejó de tener um carácter neutral, para tener uma estrecha relación com el universo de la obra. El concepto de cuarta pared introducido por Antoine, desestructura el palco a la Italiana, le otorga al actor libertad para encarar los cuatro frentes, acerca al actor con el público e introduce en el espacio escénico objetos reales que abre camino hacia um nuevo concepto de teatralidad.

El espacio teatral se convierte en um ámbito vivo, cargado de significación y en constante adaptación, que funciona a pleno mientras dura el espectáculo. Esto hace que Barthes lo compare com uma máquina cibernetica que sólo está encendida mientras dura como performance.

El teatro como espectáculo, como espacio de representación, tampoco puede realizarse perdiendo su dimensión social. Todas las transformaciones técnicas, que impulsaron transformaciones estéticas, no pueden analizarse fuera de um contexto histórico, político, económico. Al punto que estos elementos se encuentran ligados por uma relación dialéctica.

Douignau exemplifica claramente esta interdependencia, cuando señala que a fines del siglo XIX, el protagonismo de la clase obrera y de la burguesía, que se sentían engranajes del proceso de industrialización, sentó las bases para exigir um protagonismo escénico. El héroe trágico fue desplazado por el héroe cotidiano, y esto pidió al realismo la profundización de uma técnica, que fue desarrollada por Stanislavski en Rusia, y por Antoine en Francia.

Sobre estas ideas, que conectan la puesta en escena con sus aspectos técnicos, su espacio, los fenómenos sociales etc., cabría preguntarse, cuál es la insidencia que tiene sobre el espacio escénico la posmodernidad?

En uma sociedad mediatisada por la imagen, en donde lo estético se expandió a todos los ámbitos: instituciones, relaciones humanas, política, economía, etc, cuál es la posición que frente a lo estético tiene que asumir el teatro?

Si el teatro es um espacio necesariamente diferente al espacio social, cuál es la alternativa que éste muestra em la posmodernidad, frente a uma sociedad espectacularizada?

En uma sociedad globalizada, o mejor dicho, en um mundo globalizado, que tiende hacia la homogeneidad de los espacios urbanos, cuál es la percepción o el concepto que el hombre tiene hoy sobre "lugar", y cómo influye este nuevo concepto en su relación con los espacios del espectáculo?

Si es real esta dialéctica entre teatro y sociedad, cómo repercuten las directrices posmodernas em el espacio espectacular?

Estos interrogantes volcados al espacio escénico abrirán la reflexión, según intuyo, más allá de lo técnico para incorporar conceptos filosóficos y sociológicos. Tal vez permita situar al teatro en el panorama de la posmodernidad y reflexionar sobre su función social. Y la necesidad de centrar mi mirada em el espacio escénico, a la vez de ser um recorte que me interesa, me llevará ha poner la mirada, en ese lugar en el que convergen todos los signos de la representación.

Título: TEATRO POPULAR X REIFICAÇÃO – essência humana contra a Coisificação

Roberto Murphy – aluno de Mestrado do PPG Teatro /Udesc

Teatro é reflexão da sociedade – quando posta frente-a-frente com a sua imagem amplificada, consubstanciada em "máquina cibernetica"¹ , a sociedade dos homens pode se avaliar, construir uma crítica de si mesma, podendo apontar suas virtudes e suas mazelas a ponto de expurgar suas ansiedades e neuroses para conseguir construir algo novo e cada vez mais satisfatório.

Toda Arte traz em seu bojo uma utopia latente, uma impossibilidade que mantém um sonho acordado.

Neste sentido, o Teatro está fora da sociedade – uma vez que é apenas um reflexo dela mesma, um estímulo de seu mundo ideal, paralelo (que, para que seja realmente eficaz em transformar o sócio-cultural, precisa atuar atual, ampliando os 'eventos sociais' *a posteriori**, distante deles mesmos. 'Eventos sociais' intrínsecos num outro 'evento social' que é o próprio ato teatral. Tomemos como referência a seguinte afirmação : "O Teatro é uma manifestação artística que se define pelo fato de

que todas as etapas do seu processo de criação representam momentos de prática social.”²
(Teatro é um evento social que se nutre do evento social que é a vida cotidiana.)

“Separar da vida cotidiana um fragmento e amplificá-lo, superar o eco do texto, ir além da própria dramaturgia. (Duvignaud) : assim se estabelece o Teatro como instrumento de revolução. Porém, deve-se estabelecer este ato social com o intuito da modificação das relações entre as pessoas; propor solidariedade (como afirma Arthur Miller) e, por que não, um intercâmbio (sugerido por Marcel Mauss).

Partindo da idéia de que a sociedade faz dramatizar para confirmar aquilo em que todos acreditam, precisaremos sempre buscar a confirmação do grupo para que tenhamos como reafirmar a vida coletiva a que somos naturalmente conduzidos e destinados.

Pertinência social e busca de identidade consubstanciam atos e ações do teatro comunitário – bases que fundamentam o trabalho com operários. A arte iluminando uma retórica, cujo discurso traz à tona aspectos de humanismo** e, numa esfera mais sutil, de personalismo*** por meio do Teatro.

** O projeto de pesquisa é **humanista** se considerarmos seu sentido de “‘propor um devir mais digno para o ser humano’ (**Marx**). De um modo mais geral, hoje é possível designar de **humanismo** qualquer atitude ou teoria que afirme que a dignidade humana é o valor supremo e deve portanto ser tão favorecida quanto defendida dos ataques procedentes dos poderes políticos, econômicos, religiosos,...”

*** **Personalismo** – termo inicialmente empregado para defender a eminente dignidade da pessoa humana (Renouvier/1903), posteriormente instituído como estatuto filosófico por Mounier nos anos 30 do século XX como uma reação contra o individualismo burguês, como também contra o coletivismo e o totalitarismo triunfante. Afirma-se que “a originalidade e a intimidade do sujeito pessoal é irredutível ao objeto e rebelde à explicação objetiva”. **Personalismo** se traduz por um convite a superar os condicionamentos do eu empírico para se engajar num movimento essencialmente de autocriação, o qual insiste na dimensão “colegial” da pessoa que, tendo como vocação levar uma existência comunitária, irá praticar a comunicação com o outro graças à “reciprocidade das consciências”, unidas pelo amor. **Pessoa** = “aquilo que adivinhe em mim como movimento de autocriação e personalização. Só existe pessoa onde se sente uma interioridade. Aquilo que se opõe à coisa/objeto.” (Sartre). É constituída por um dinamismo interno que não cessa de ir em frente na busca da autenticidade. É moral e voluntária (unidade característica) e desemboca na universalidade dos direitos e de valores reconhecidos por qualquer ser humano. É diferente de personagem que é algo que se apreende de fora, ou seja, o papel que se desempenha na sociedade. Igualmente é diferente de indivíduo que é apenas biológico e recebido (unidade característica) e procede do privado. **Kant** opõe a dignidade da pessoa considerada como fim em si ao valor relativo e comercial da coisa que não passa de um meio. **Coisa/objeto** = o espécime de uma série da qual todos os elementos são mais ou menos intercambiáveis.

Obs.: Todas as citações e todos os termos e conceitos acima foram extraídos do Dicionário de Filosofia. ABBAGNANO Nicola.E.Martins Fontes. São Paulo. 1998.

1. *Máquina (conjunto de peças justapostas e complementares) de emissão signia (referente a símbolos, signos, insignias, etc.)*
– BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. México, Siglo XXI. 1976

* *Acepção dada por Kant ao “conhecimento deduzido de uma experiência sensível ou dependente”.*

2. CARREIRA, André L.A.N. *Travessia – revista de literatura* – n.34-35 – UFSC – Ilha de Santa Catarina, jan.-dez. 1997; p.17.

Dito isso, pode-se apresentar a idéia central a que se submete a pesquisa a ser defendida no programa de pós-graduação/Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, a qual se intitula ‘O Teatro nas Indústrias – uma sociedade de manufaturas’ e que se caracteriza por :

- Auxiliar o Teatro comunitário/popular a selecionar fatos de interesse que mereçam transformação

e os potencializar com o intuito de educar (educar = no sentido de fazer surgir da essência****);

- Confirmar o Teatro como Arte de Transformação pela via da contradição que ele mesmo apresenta quando colocado frente-a-frente com a Vida.

Esta contradição está no fato de que enquanto na vida buscamos nos desfazer de empecilhos e conflitos, no Teatro nutrimo-nos exatamente disso para fazê-lo existir.

Na verdade é deixar por conta do 'fórum que o Teatro promove' a possibilidade do encontro das soluções que o coletivo tem para os seus problemas. Suspender por instantes a vida real e avaliar de longe a realidade através desse espelho mágico que é o fazer teatral.

**** **Essência** = Priorização do que é importante ou indispensável. Aquilo que constitui o fundo da coisa e torna-a tal qual é (Metafísica). Desse modo, a essência distingue-se do fato de estar aí, i.e., da existência. DUROZOI, Gerard e ROUSSEL, André. Trad. Marina Appenzeller. Dicionário de Filosofia. Ed. Papirus. Campinas/São Paulo. 1993. **Essencialismo** = considera principalmente a função da arte para a natureza em geral. A arte tem importância na educação porque ela é importante em si mesma para o homem (e mulher) e não porque seja instrumento para fins de outra natureza. BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação: conflitos/acertos. Ed. MAX LIMONAD. São Paulo. 1985.

Buscarei avaliar o projeto de pesquisa sob a influencia de F. Jameson e Subirats, os quais me parecem consubstanciar melhor o foco e os enfoques do próprio projeto.

Propor o Teatro como meio de humanização de relações é tentar anular uma parte desse processo incômodo de 'Reificação' (F. Jameson) a que pessoas confinadas numa situação de subjugado (como é o caso dos operários numa fábrica) são colocadas.

Quando ao fato destas pessoas já tiverem – sem ao menos terem tomado conta disso – perdido o direito sobre aquilo que fazem acrescentarmos a perda de suas próprias individualidades e verdades enquanto história, aí se delineia claramente um horizonte sombrio e assustador para a humanidade e para seus resultados enquanto tal.

Diante do fato de que dificilmente iremos modificar esta realidade de alienação, o trabalho realizado sempre esteve dirigido para a premissa de encontrar vias de devolver às pessoas deste meio o sentido de sua própria identidade, resgatando suas potencialidades a partir de sua própria realidade.

A coisificação – sinônimo da reificação – neste processo de serventia a que estão confinados os operários amplifica as condições impostas pela pós-modernidade que são de se isolar o homem em pequenos pardieiros para que não se sinta motivado para a transformação (característica primordial dos grupos culturais; alvos em potencial do pensamento reificado).

O objeto da pesquisa sempre esteve atento a isso, ou melhor, foi este o motivo principal de sua escolha, i.e., unir pessoas para que estas pudessem nutrir pensamentos e ações comuns.

Transformação advém da crítica, a qual é capaz de dar a noção do âmbito e da intensidade em que os fatos do cotidiano se realizam. A não crítica é a impossibilidade do novo.

A ação desempenhada junto ao trabalhador buscou sempre oportunizar a crítica de si mesmo e de sua condição, nem sempre no resultado artístico (espetacular), mas sempre no processo.

Este é um fato que traz à pesquisa uma força e uma importância maiores do que a princípio podemos dar a ela.

Estar num parque fabril é ter a sensação de que a alienação***** é uma constante. É como um universo à parte, uma nova cidade em miniatura de onde só se sai para o restauro breve e para a branda tomada de fôlego. Alienação é a palavra-chave e para nós – neste momento – significa o isolamento do fim (como sentido de finalidade, propósito). Somente os meios – neste determinado meio – são mantidos e incentivados.

Diante deste dilema que é a época contemporânea busca-se a brecha que vem a nos justificar a iniciativa do teatro para as indústrias. O contraponto da arte, por não ter um fim em si mesma (segundo

Kant), varre para o meio do salão da discussão a própria dominação/manipulação dos fins, iniciada nas potencialidades e competências dos agentes produtivos da industrialização.

***** **Alienação** = a definição deste termo tem os mais variáveis significados, sendo que para o nosso ponto de vista vale o seguinte que parte da premissa de que a pessoa é uma totalidade auto-suficiente e completa : qualquer regra ou norma imposta, de qualquer modo, à sua expressão. Utilizamos deste significado, também, para nos aproximar de **objetivação** – termo utilizado por Marx para designar o processo pelo qual o homem se coisifica. Segundo ele Hegel confundira este termo com Alienação que é o processo pelo qual o homem se torna *alheio a si*, a ponto de não se reconhecer. A propriedade privada produz a alienação do operário tanto porque cinde a relação deste com o produto do seu trabalho (que pertence ao capitalista), quanto porque o trabalho permanece exterior ao operário, não pertence à sua personalidade, "logo, no seu trabalho, ele não se afirma, mas se nega, não se sente satisfeito, mas infeliz... E somente fora do trabalho sente-se junto de si mesmo, e sente-se fora de si no trabalho".

Conceitos extraídos dos Dicionários de Filosofia de Nicola Abbagnano (Martins Fontes.SP.1998) e de G.Durozoi e A.Roussel (Papirus.SP.1993)

Para isto a arte aparece como um exemplo de como podemos conseguir a produtividade e um resultado satisfatório por meios humanísticos, compensatórios e justos, sem a necessidade da alienação.

É como a esperança ainda presente no fundo da caixa de surpresas da alma humana; é como se, aparentemente, a arte fosse uma ferramenta de lucro, um método a mais de fortalecimento das relações capitalistas, mas que, na verdade está operando a favor da esperança de que sempre poderemos contar com a celebração da união humana; da humanidade enquanto sensação, sentimento e ação.

Encontrar mecanismos que nos permitam contar com uma sociedade preparada para a contemporaneidade e o futuro, os quais demonstra e reserva, respectivamente, paradigmas e superações impossíveis de se realizarem enquanto não houver uma "alienação fecunda, que transforma a independência natural do indivíduo em liberdade civil ou política, graças à qual o cidadão, totalmente integrado no corpo social, beneficia-se de uma igualdade e de uma segurança reais." (Citação de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) em *Do Contrato Social* (1762) buscando indicar uma substituição para a "socialização malfeita", à qual denominava de "alienação negativa).

Atuar - nas frentes possíveis – contra a "infelicidade da consciência separada dela própria para ser em seguida o movimento necessário, por intermédio da exterioridade do mundo objetivo".(Repercussão de 'Alienação'no pensamento de Hegel.)

É dar uma pausa na repetição ininterrupta que se torna – sem se perceber – o laço que une esta classe social. A repetição que – sem que se note – vai se tornando a única maneira de fazê-los sentirem-se parte de uma comunidade, de um 'todo' (mesmo que este 'todo' seja uma ínfima parte).

Neste pequeno 'todo' o teatro aparece como o 'novo', pois propõe que se veja o desconhecido (o desconhecido mesmo, uma vez que para estas pessoas a experiência do simbólico, da comunhão e da comunicação é uma referência nova).

Se pudermos conceituar o 'novo' como a "gênese de algo não existente numa determinada cultura" (Subirats), poderemos dizer que há indícios do 'novo' quando o teatro age dentro das fábricas, principalmente no jogo estabelecido por operários para operários; porque há uma quebra, uma ruptura com os valores, normas e procedimentos usuais. Há a novidade, sim, pois há "o deslizamento de algo existente por uma modalidade inesperada", neste caso o Teatro, mas mantém-se um forte índice de transformação e de informação do novo que vem no bojo da transcendência***** e das descobertas.

***** **Transcendência** - capacidade de ir além das coisas aparentes e lógicas; cumprir com a humanidade integral.

É claro que esse é um indício muito pouco revolucionário que não trará consequências sociais significativas, pois não compete de igual para igual com as forças que determinam o sistema imperativo vigente, entretanto, no âmbito da pessoa humana posta frente-a-frente a este impasse – na condição

desvantajosa – a iniciativa da arte dramática surge como substituto de uma simples novidade.

O propósito da pesquisa é totalmente humanista e intuitivamente personalista e, se me permitem, não temo em afirmar que essa corrente de pensamento/ação é a mais adequada para enfrentar a 'coisificação'.

Somente o fator humano ressaltado poderá – entendo – resgatar a humanidade substituída na pós-modernidade.

Quando Jameson afirma que "a economia colapsa a cultura por inteiro", propondo uma nova forma ao 'Modo de Produção Social' de Marx, sugere-nos que tudo, absolutamente tudo, virou mercadoria nos tempos atuais, inclusive a arte, o homem e suas relações. Este é um panorama de destruição daqueles laços de humanidade que outrora contávamos e que davam maior sentido a própria existência, e, num âmbito maior, à essência humana.

Esta maneira que encontramos é uma tentativa de amenizar estes efeitos danosos. É uma forma de resistência que encontramos para a falta de sentido que isto causa.

ARTIGO ELABORADO A PARTIR DA COMUNICACAO REALIZADA NO SEMINARIO DO 16º. FESTIVAL UNIVERSTARIO DE TEATRO DE BLUMENAU, EM 07/07/02 NO TEATRO CARLOS GOMES.

Título : A formação do ator em Copeau e Lecoq

Cláudia Sachs – aluna de Mestrado do PPG Teatro /Udesc

Introdução

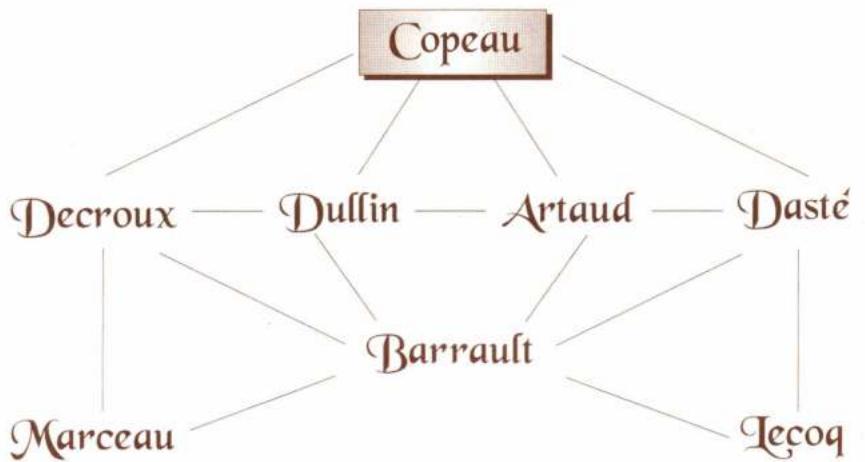
Um dos aspectos centrais do movimento de renovação da cena contemporânea, ou reteatralização do teatro, foi sem dúvida a redescoberta do corpo na primeira metade do século XX. Importantes ícones do teatro contemporâneo como Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Craig, Appia, Dullin e outros, passaram a dar maior importância às técnicas físicas, além de enfatizar as ações físicas como base do trabalho do ator. Dentre esses teatristas encontra-se Jacques Copeau, que pode ser considerado um dos protagonistas do fenômeno do corpo no teatro, através da pedagogia que desenvolveu em sua escola do *Vieux-Colombier*, indo da educação física até o mimo, na busca de um ator renovado.

Para Copeau, ginástica, mímica e dança aumentavam a flexibilidade corporal do ator, capacitando-o para uma melhor atuação. Copeau não ignorava o texto, mas acreditava que a palavra falada deveria ser a expressão última do pensamento e sentimento do ator, proveniente de um estado interno traduzido por sua expressão corporal. Assim como os encenadores-pedagogos mencionados, Copeau enfatizava o treinamento corporal do ator não para transformá-lo em atleta ou saltimbanco, mas para fazer com que este profissional tomasse consciência das infinidáveis possibilidades de expressão de que dispunha, visando a capacitar-o a transformar-se de intérprete-executante a criador. O objetivo maior das técnicas físicas era, e continua sendo, que o ator se torne criador. Copeau queria que os atores contribuíssem de forma colaborativa e igualitária com dramaturgos e diretores. Propunha um espaço vazio, em oposição ao cenário naturalista, onde o ator estaria no centro do fenômeno teatral a serviço da criação: o ator deveria ser "tudo", inclusive o seu próprio dramaturgo.

Assim como Stanislavski, Craig e outros, Copeau acreditava em uma formação global do ator, envolvendo a parte artística, técnica e humana, que procurou desenvolver em sua escola. A *École du Vieux Colombier* criou um novo conceito de ator e de formação do ator. A partir dela muitos outros importantes encenadores-pedagogos surgiram, tenham eles sido alunos que passaram direta ou indiretamente por ela ou tenham sido artistas que seguiram caminhando pela senda aberta por Copeau.

A autora Mira Felner, em seu livro "Apóstolos do silêncio", propõe a genealogia da mímica francesa moderna

através do seguinte esquema:



Dentre estes herdeiros de Copeau, encontramos em Jacques Lecoq muitas semelhanças com o mestre quanto ao trabalho de formação de ator, que ele vem desenvolvendo em sua escola há mais de quarenta anos. Falecido em 1999, Lecoq é hoje uma referência mundial como escola de formação com ênfase no trabalho corporal do ator-criador, tendo por ele passado importantes artistas contemporâneos como Ariane Mnouchkine e o grupo Mummerschitz, mais conhecidos no Brasil, além de vários atores e professores franceses, como Philippe Gaullier e Philippe Avron.

Tal como Copeau, Lecoq buscava educar as pessoas tanto para o teatro como para a vida, compreendendo a educação teatral como algo mais amplo do que o próprio teatro. Desejava que seus alunos fossem indivíduos completos na vida e artistas completos no palco. Desenvolveu um método que além de treinar atores, visa a formar artistas de teatro de todos os tipos: autores, diretores e cenógrafos. Os alunos escolhem seu próprio caminho, seja inventando seu próprio teatro ou interpretando textos dramáticos. Além dessa busca pelo ator total, sua escola também enfatiza o teatro partindo do corpo do ator (e não do psicológico), a improvisação, a mímica, a utilização da máscara, a observação da natureza, tal como na Escola do Vieux Colombier.

Ainda hoje, no entanto, pesquisadores e artistas de teatro seguem na busca da melhor formação para o ator, embora admitindo não existir uma maneira ideal e única. Falam da necessidade de uma formação múltipla, complexa, inscrita num projeto global de ensino visando a combater as facilidades dos *savoir-faire* já adquiridos. Parecem ansiar pelas mesmas qualidades que Copeau e seus seguidores buscavam, “um ator completo que esteja envolvido não somente com sua arte, mas também pelo mundo”, como coloca Féral (2001) na introdução de seu livro *Os caminhos do ator*. As palavras de Copeau parecem ainda ecoar quando a autora sustenta que “formar não significa mais aprender a jogar, mas sobretudo, se impregnar de certos valores que tocam o homem a fundo e fazem do ator um cidadão”.

Apresentamos a seguir alguns dos aspectos considerados mais relevantes sobre a formação do ator nas escolas de Copeau e de Lecoq, assim como em suas vidas e no contexto histórico em que se inserem, no sentido de estabelecer uma malha de semelhanças entre as duas e assim compreender melhor a herança que Jacques Lecoq nos trouxe até os dias de hoje.

Jacques Copeau e a École du Vieux Colombier

Nascido em 1879, Copeau trabalhou como escritor, editor e crítico de teatro até a idade de trinta e três anos, quando então se voltou para o palco para testar algumas idéias que pareciam terem sido preparadas desde criança. Copeau queria salvar o teatro, exercitar sua arte sem comprometê-la em função de tempo, falta de imaginação, sinceridade e integridade, que era a maneira como ele via o teatro no início do século XX em Paris.

Naquela época, a vasta maioria dos atores utilizavam-se somente da voz e da expressão facial como

recursos, deixando o corpo praticamente inexpressivo. Era ainda a época das grandes estrelas, que não trabalhavam com um espírito de grupo, o que representava um outro aspecto da decadência do teatro que Copeau detestava. Para ele, arte e moralidade andavam juntas, e a boa arte não poderia ser produzida por pessoas egoístas e egocêntricas.

No intuito de restaurar as qualidades essenciais que animaram o teatro em épocas fecundas, voltou-se para o teatro da Grécia antiga, para a *Commedia dell'Arte*, para o teatro Elizabetano, para o de Molière, para de Shakespeare, para o Nô japonês, enfim, à tradição do teatro. Acreditava que uma grande mudança só seria válida e durável se estivesse ligada à tradição viva, ao que chamava “gênio profundo da raça”, e que somente através de uma verdadeira revolução tanto na encenação quanto na formação do ator o teatro poderia recuperar sua autenticidade e o seu poder de sugestão poética. Queria criar uma nova comédia, anti-naturalista.

Para reencontrar essa simplicidade viva da arte, temos que nos lavar de todas as imprurezas do teatro, despir todos os seus hábitos. E obteremos esse resultado não tanto ensinando a nossos jovens atores uma nova técnica quanto ensinando-os a sentir, transformando seu caráter, tornando-os seres humanos ...

(Copeau apud Sicard, 1995)

Vieux Colombier

Aliado a alguns companheiros que compartilhavam dos mesmos anseios por renovação da arte na época, Copeau funda a *École du Vieux Colombier* em Paris, em 1913. O objetivo principal era ter uma escola ligada à obra de teatro da sua época, onde pudessem desenvolver seus próprios métodos, sem as exigências da representação cotidiana. A escola queria combater a rotina, a insuficiência, a falta de uma educação séria do ator. Tratava-se de desenvolver uma formação global do ator, envolvendo não só o lado artístico, como o técnico e o humano. O ator deveria ter uma cultura geral, incluindo filosofia, antropologia, poesia, história da música, do traje, da literatura, do verso, do teatro, além de técnicas corporais que envolviam cursos de acrobacia, atletismo, ginástica, dança clássica, colocação de voz, dicção, declamação do coro antigo, canto, mimo corporal. Visava a “descabotinizar o ator”, procurando criar em torno dele condições próprias para seu desenvolvimento como homem e como artista, cultivá-lo, inspirar-lhe uma consciência e moralidade em sua arte.

A escola deveria permitir “a eclosão total das possibilidades de cada um, capaz de dobrar seu corpo ao ritmo de uma ação dramática, de exprimir-lhe as modulações tanto por sua atitude, por suas mímicas, quanto por suas dicções e silêncios” (Copeau apud Sicard, 1995). Caberia a ela ajudar o ator a se liberar dos condicionamentos e chavões que asfixiam e deformam seu desempenho cênico, buscando a liberdade de idéias e autenticidade expressiva.

Sem pensar em diminuir a importância da palavra em cena, suprimiam o texto em favor da expressão corporal. Copeau buscava encontrar a palavra justa, sincera, eloquente e dramática através de uma atitude interior do ator, onde ela surgiria traduzida pela expressão corporal de todo o seu ser. Daí a grande importância dada a mímica, que se tornou a base da instrução do ator, visando a torná-lo capaz de figurar toda e qualquer emoção, sentimento e pensamento através da atitude, do gesto e do movimento, sem o auxílio da palavra. Para ele, o ator é, acima de tudo, um ser que age.

Assim como a mímica, Copeau considerava essencial o estudo de máscaras para exteriorizar os conflitos internos inerentes ao drama, além de proporcionar ao ator uma certa neutralidade física e mental que deveria ser seu ponto de partida. Se hoje consideramos lugar-comum o uso da máscara como treinamento do ator, isso era novo quando Copeau desenvolveu a técnica. Seu uso da máscara significava uma espécie de morte ao teatro como era conhecido então, mas não um fim: era condição necessária para a revitalização procurada. Atrás da máscara o ator de sorrisos e caretas morria, possibilitando que um novo ator corporal nascesse. As aulas de mimo corporal também eram chamadas de “máscara” pelos alunos, visto que utilizavam máscaras sem expressão - no início um pano cobrindo a face - e o corpo com o mínimo de vestimenta possível. Acreditava que diminuindo o potencial da face para comunicar, obrigaria o corpo a buscar alternativas para fazê-lo. Este simples “truque”

gerou a mímica moderna: a máscara serviu como um instrumento de renascimento do teatro, como sustenta Leabhart (1989).

Copeau queria que seus alunos se tornassem observadores astutos da natureza e dos animais, fazendo exercícios baseados no nascimento da primavera, no crescimento das plantas, no vento nas plantas, no nascer do sol... Buscava as qualidades dinâmicas como a câmera lenta, longas imobilidades, movimentos explosivos seguidos de uma petrificação súbita, enquanto elementos a serem utilizados consciente ou inconscientemente para exteriorizar conflitos internos. Seu ideal era ver o teatro apreender e traduzir a vida em sua expansão, a realidade em sua profundidade e seu movimento.

O jogo do ator e a atitude infantil em relação ao jogo correspondia, para Copeau, ao instinto dramático em estado embrionário, ao instinto do jogo e à disponibilidade em relação à expressão sem chavões nem cabotinismo: um repertório vivo das reações mais autênticas. É sobre o jogo que queria construir o que chamava de "uma experiência educativa".

Para livrar o ator da rigidez profissional e fazê-lo apreciar o trabalho em grupo, o treinamento de Copeau enfatizava a importância da improvisação. Embora a improvisação também seja considerada um método extremamente comum no treinamento do ator hoje em dia, na época de Copeau era uma técnica nova sem precedentes na tradição do teatro francês do início do século XX. A improvisação deveria libertar os impulsos criativos dos atores de maneira a capacitar-los a escaparem do controle ditatorial dos diretores e dramaturgos, descobrindo a flexibilidade da mente e do corpo que os antigos atores da *Commedia dell'arte* possuíam, de maneira que pudessem realmente contribuir com dramaturgos e diretores.

Essas explorações didáticas, a educação e a expressão corporal, eram destinadas a dotar o ator de uma poética nova, representando um método de renovação, uma etapa, um meio e não um fim em si. Eram técnicas que visavam ajudar o ator a expressar-se através do seu corpo na improvisação, e de fazer isso com precisão, sempre com a finalidade de colocar, enfim, a criatividade física a serviço do poeta dramático ou encenador. No entanto, Copeau sempre enfatizou que o abuso da técnica engendra o esgotamento e até a supressão da emoção:

Seja como for, essas tentativas atestam a vitalidade do teatro que procura caminhos novos e rejuvenescidos, e que vai achá-los se puder encontrar seu poeta, aquele que tem algo a dizer e que, para dizê-lo, tirará partido, um dia, de todos os meios explorados parcialmente antes dele, de todas essas armas dispersas, forjadas pelos bons artesãos e que ele integrará no feixe da poesia.

(Copeau, 1974 "Deixem passar os jovens")

Jacques Lecoq e a École Internationale de Théâtre

Jacques Lecoq nasceu em 15 de dezembro de 1921 em Paris. Ainda jovem, foi atraído por todos os tipos de esporte, estudou e lecionou educação física e, durante a ocupação germânica da França, juntou-se com um grupo de jovens entusiastas que procurava usar a ginástica, a mímica, o movimento e a dança em oposição à ideologia fascista. Isso o conduziu, depois da liberação da França, a desenvolver um trabalho experimental de atuação no qual o movimento e o teatro se combinavam.

Em 1945 começou a trabalhar com Jean Dasté, genro de Jacques Copeau, que havia participado como aluno da Escola do Vieux Colombier e posteriormente do grupo teatral dos Copiaus, e estava totalmente imbuído de seu espírito. A partir desse encontro com Dasté, Lecoq passa do esporte à expressão corporal, experimenta pela primeira vez o jogo com a máscara neutra, herança direta de Copeau, que mais tarde vai se tornar uma das principais bases do seu ensino de teatro.

Aos poucos Lecoq tornou-se professor de mímica e teatro. Na Itália, onde tomou contato com o universo da *Commedia dell'Arte* e com o escultor Amleto Sartori, que o introduziu ao universo das máscaras, fundou o Teatro del'Universita e, junto com Paolo Grassi e Gieorgio Strehler, o Piccolo Teatro de Milão. Trabalhou em diversas montagens teatrais como diretor e coreógrafo, e de volta a Paris, em 1956, fundou a sua própria escola. A partir dali passou a trabalhar exclusivamente como professor, diretor e mentor de sua escola, que se tornou uma das mais influentes e bem sucedidas no mundo, hoje chamada *École Internationale de théâtre Jacques Lecoq*.

Escola Jacques Lecoq

O objetivo da escola era realizar um teatro jovem de criação e de arte, com linguagens que priorizam o jogo físico do ator. O ator sendo constantemente estimulado à criação, principalmente através da improvisação: a interpretação como a extensão de um ato de criação.

Seu método de ensino privilegia o mundo externo à experiência interna. Como os alunos do Vieux Colombier, Lecoq encorajava os seus a desenvolverem a observação, o combustível para as improvisações. Através da observação de como os seres e os objetos se movem, como eles se refletem nos seres humanos, a pessoa se revelaria a si mesma em relação a esses apoios sobre o mundo externo. Não eram a busca de si mesmo e de seus estado de alma que lhe interessavam. Não procurava em lembranças psicológicas profundas uma fonte de criação, onde o “grito da vida mistura-se com o grito da ilusão”. Procurava reconhecer elementos da vida através do corpo - como árvores, o ritmo do mar, cores, espaço das pessoas, tudo o que é vivo, se move e é infinito - antes de representá-los. Prefiria a distância entre o eu do ator e o personagem representado, que lhe permitiria jogá-lo melhor. Para ele, acreditar ou identificar-se com o personagem não era suficiente: O ator deve jogar.

A diferença entre o ato de expressão e o ato de criação é essa: no ato de expressão o jogo acontece mais sozinho do que para o público. Eu observo sempre no ator “brilha”, se ele desenvolve um espaço ao seu redor no qual os espectadores também estão presentes. Muitos absorvem este espaço para dentro de si mesmos excluindo os espectadores, tornando a experiência privada.

(Lecoq, 1997:30)

Como a École du Vieux Colombier, a escola de Lecoq ensina através de improvisação e análise do movimento. As regras de improvisação e técnicas de movimento são complementadas pelo *auto-cours*, que é como Lecoq designa o trabalho que os alunos desenvolvem sozinhos, preparando cenas apresentadas regularmente a partir de temas específicos por ele fornecidos. Seu método de treinamento, não ortodoxo, aplica as leis do movimento à criação dramática e às diferentes tradições de jogo, incluindo a performance com máscaras, a tragédia, o melodrama, a *commedia dell'arte*, o *clown* e os bufões. Tal como Copeau, Lecoq interessa-se pela tradição do teatro, não no sentido de refazer algo já feito no passado, mas como uma redescoberta através do fenômeno teatral atual. Conceitos desenvolvidos por François Delsarte, professor francês de canto do final do século XIX, como a trindade cabeça/coração/pelvis, aliada à identificação dos centros intelectual, espiritual-emocional e físicos, também influenciaram Lecoq em seu trabalho.

A improvisação é o coração do seu processo educacional, onde as aulas levam em direção a uma síntese, à identificação com forças da natureza, objetos e seres. Algumas vezes a improvisação é confundida com a expressão. Segundo Lecoq, ao expressar-se uma pessoa não está necessariamente numa situação de criação. O ideal, é claro, seria que a criação e a expressão estivessem lado a lado, em perfeita harmonia. Isso seria o grande equilíbrio.

A improvisação inicia com a investigação do jogo silencioso onde, a partir de um estado neutro, de calma e curiosidade, o aluno ingressa na *viagem* da “descoberta da dinâmica da natureza”, como Lecoq costumava chamar esse processo, além de temas como a poesia, a pintura e a música. A idéia é reconhecer elementos naturais, materiais, animais, cores, luzes, sons e palavras no corpo do ator, que serão usados no jogo cênico dos personagens. Diferentes níveis de jogo são desenvolvidos, desde o jogo com máscaras expressivas e de personagens até as máscaras abstratas. As restrições do estilo ajudam a criar uma outra realidade, não naturalista.

O estado neutro inicial é desenvolvido através de exercícios de improvisação com a máscara neutra, onde o ator deve buscar tornar-se um indivíduo sem passado, sem conhecimento nem preconceitos, pronto para conhecer o mundo: uma página em branco onde o drama será escrito. A máscara permite que o ator observe, ouça, sinta, toque coisas elementares com o frescor dos iniciantes. Seus movimentos são honestos, seus gestos e ações são econômicos, seu corpo torna-se mais saliente e expressivo. Como diz Lecoq, “no momento que você coloca a máscara que cobre toda a sua cabeça, você se transforma (...) Todos nós nos comunicamos com nossos rostos, bocas, olhos, a maneira como seguramos nossa cabeça, as linhas que são

marcadas em nossa pele. Com a máscara, você não tem passado, raça, ... Ela força você a atuar com o seu corpo, pensar com o seu corpo, e o corpo não mente" (Levy, apud Leabhart, 1997:97)

Paralelamente à improvisação, a outra grande via da escola é a análise dos movimentos: trata-se da coluna vertebral da escola de Lecoq. O movimento compreendido aqui como uma dinâmica, não apenas um deslocamento ou um percurso, mas a maneira como fazê-lo, suas relações de ritmos, espaços e forças. Para Lecoq, "o importante é reconhecer as leis do movimento a partir do corpo humano em ação: equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação, reação". São essas leis, presentes tanto no corpo do ator quanto no de qualquer pessoa do público, que organizam todas as situações teatrais, definindo o equilíbrio ou desequilíbrio de uma cena, se um espetáculo é vivo e orgânico ou não. Os temas podem variar, mas as estruturas de jogo permanecem ligadas ao movimento e a suas leis imutáveis. A parte técnica, baseada na análise dos movimentos, segue os temas das improvisações.

As aulas de análise de movimentos desmembram gestos e atividades em sequências passíveis de serem ensinadas e codificadas, como cortar lenha, arremessar um disco, preparar um coquetel, pular um muro em 53 movimentos. Num segundo momento, passa-se a rearranjar esses elementos, modificando diferentes aspectos para mudar o significado da sequência. Lecoq buscava reencontrar a arquitetura interior, uma atitude do corpo relacionada com uma atitude interna da mente, os movimentos externos análogos aos movimentos internos, falando a mesma linguagem. A fim de preparar o corpo para uma melhor recepção e aprimorar sua expressão, desenvolvia, além da preparação física e vocal, a acrobacia dramática, a análise das ações físicas e também a mímica.

Lecoq defendia a idéia do ensino da *mímica aberta*. Para ele, *mimar* é um ato fundamental, o ato primordial da criação dramática: para o ator, para o jogo e para escrever. A mímica como se fosse o próprio corpo do teatro, seu centro: brincar de ser uma outra pessoa, dar a ilusão de todas as coisas. O uso educacional da mímica em sua escola não deve ser confundido com a arte da mímica, pois aqui a mímica não tem um fim em si mesma, mas está a serviço do teatro: *fazer corpo com*. Para Lecoq, *mimar* é um meio de redescobrir uma coisa com frescor renovado, onde a ação torna-se uma forma de conhecimento.

As técnicas aplicadas, seja em exercícios de improvisação ou de análise de movimentos, proporcionam um esqueleto para o jogo, que é baseado em princípios bem definidos, que perpassam todos os aspectos enfatizados na escola, como leis que regem o jogo. São eles: expansão e redução de gestos, do equilíbrio à respiração; ligação entre gesto e voz; escalas e níveis de jogo; economia de movimentos; o método de transferência, que passa de uma técnica corporal à expressão dramática; o método evolutivo, indo do mais simples ao mais complexo; passagem do real para o imaginário; o método das restrições, das dificuldades impostas; a descoberta do jogo e suas regras.

Lecoq comunicou esses princípios, largamente herdados de Copeau, para várias gerações de teatristas ao redor do mundo. Herdou também a admiração pelos jovens, afirmando que

A grande força da escola está em seus alunos. (...) devemos lutar com eles se queremos conduzi-los a um lugar de verdadeira poesia. Isso pode ser difícil de conseguir. Quando lhes falta a imaginação nós precisamos incitá-los com visões fantásticas de beleza, com a loucura da beleza.

(Lecoq, 1997:34)

CONCLUSÃO

Como podemos observar, são evidentes as semelhanças entre as duas escolas. Jacques Copeau e Jacques Lecoq foram homens de visão que, além de perseguirem ideais comuns colocaram suas idéias em prática, diferentemente de muitos outros teatristas.

A formação do ator é compreendida aqui como transmissão de certos valores e acompanhamento do aluno ao longo de caminhos onde ele avança sozinho, em busca de si mesmo, onde o professor vai apenas acompanhá-lo em seu percurso. Ele pode guiá-lo, orientá-lo, aconselhá-lo, mas não pode tomar o seu lugar. A verdadeira escola busca o contrário das estruturas prontas, da simples aquisição de conhecimento, para permitir a cada um inventar os caminhos que lhe são próprios. (Féral, 2001)

Jacques Lecoq foi esse professor. Sua escola desenvolve não só o aprendizado de uma técnica e a

transmissão de conhecimento, mas a descoberta de uma ética e o gosto pelo poético. A questão da formação é indissociável da visão que cada um tem de teatro. Lecoq leva consigo o grande mérito de ter trazido até os nossos dias a preciosidade dos princípios de Copeau, sua visão do ator e do fazer teatral. Amalgamados aos seus valores, aprende-se em sua escola a relação do teatro com a sociedade, o papel da arte, a função do artista, além de todo o aparato técnico.

De Stanislavski a Grotowski, passando por aqueles que foram e ainda são os grandes mestres da formação como Meyerhold, Copeau, Jouvet, Dullin, Decroux, Brook e Mnouchkine, todos reafirmavam e o fazem até hoje, que o teatro não aprende por transmissão de receitas, de acúmulo de conhecimento ou de *savoir-faire*. Ele se apóia, é verdade, sobre técnicas diversas, de caminhos diferentes, de inúmeros exercícios individuais e coletivos, que produzem um contato fundamental do corpo e do texto. Lecoq certamente está entre os grandes mestres do jogo e da formação do ator no ocidente, junto com eles, embora nem sempre seja colocado como tal.

Para os atores, ele mostrou como os grandes movimentos da natureza correspondem aos mais íntimos movimentos da emoção humana. Como um jardineiro, ele leu não apenas as mudanças sazonais de seus alunos mas plantou constantemente novas idéias. Como um arquiteto, sua análise de como o corpo humano funciona no espaço se ligou diretamente a como nós podemos desatar a estrutura do próprio drama. Como um poeta, ele nos fez escutar palavras individuais, antes que nós as transformássemos em sentenças, sem falar em peças. O que ele ofereceu em sua escola foi, numa palavra, preparação: do corpo, da voz, da humanidade, do respeito, da arte da colaboração da qual o teatro é a representação artística mais extrema. Ele apenas propunha questões.

Tive a feliz oportunidade de estudar na escola de Jacques Lecoq. Monsieur Lecoq plantou em mim sementes que até hoje germinam, crescem e dão frutos. Com ele aprendi a ter consciência do gesto, de todo o corpo, de onde cada parte está a cada momento, dos pés plantados no chão, de tornar o corpo grande assim como a grandeza expressiva de um mínimo movimento. Aprendi a importância de ter noção de espaço e que, ao improvisar, deve-se buscar fazer o outro jogar. A liberdade da criação, ultrapassar os limites, sem no entanto fazer qualquer coisa, com rigor técnico e limpeza nos movimentos. Olhar a natureza, o cotidiano, observar a dinâmica implícita em todo e qualquer movimento: a dinâmica de cada cor, a sensação da luz, quando a luz da cidade reflete no chão molhado, a luminosidade das diferentes estações; a riqueza de detalhes nos movimentos dos animais, a dinâmica dos répteis, dos felinos, dos insetos, dos pássaros ...; o som das palavras transcodificados pelo corpo sem conhecer o significado delas; o contracenar com a música; enfim, a poesia e a magia do teatro.

Verificamos, assim, a grandeza dessas escolas e sua importância no panorama do teatro contemporâneo, no que tange a formação do ator. Talvez pela morte ainda recente de Jacques Lecoq, sua dimensão artística e pedagógica ainda não seja amplamente reconhecida pelos estudiosos de teatro ...mas o tempo dirá.

Título : Conceitos sobre a cultura pós-moderna para abordar a dramaturgia plagiocombinada

Fábio Salvatti – aluno de Mestrado do PPG Teatro /Udesc

*She looks like the real thing
She tastes like the real thing*

My fake plastic love

Tom Yorke

As características culturais, econômicas e políticas que se apresentaram na segunda metade do século XX e que evidenciaram uma mudança do paradigma da cultura ocidental forneceram material de

estudo para inúmeros teóricos das ciências sociais, da comunicação e das artes. Isso porque a civilização ocidental pós Segunda Guerra Mundial parece ter passado por profundas alterações de paradigmas em todas as suas esferas. Sobre essa nova disposição estrutural da sociedade alguns autores cunharam o conceito de *pós-modernidade*. Desse conceito foi exigida uma certa "elasticidade teórica", uma vez que sob ele foram recolhidas características e categorias por vezes dispareas, ou mesmo contraditórias. Da mesma forma, a relação que a pós-modernidade mantém com o paradigma moderno que a precedeu também é teorizada de maneira plural. No entanto, apesar do campo teórico da pós-modernidade não se apresentar de maneira unívoca, há alguma recorrência conceitual dentre seus autores.

Mike FEATHERSTONE elenca dois aspectos fundamentais em relação ao fenômeno pós-moderno: "uma tendência à estetização da vida cotidiana, que foi impulsionada pelos esforços, no âmbito da arte, a fim de diluir fronteiras entre arte e vida; e o movimento em direção a uma cultura de consumo simuladora, na qual o véu das imagens, reduplicando de maneira alucinatória e interminável, apaga a distinção entre aparência e realidade." (1997. p. 69). Também Guy DEBORD, filósofo francês, alerta para a estetização do cotidiano: "Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação." (1997. p. 13). Fredric JAMESON, sociólogo americano, por sua vez, considera que "tudo na sociedade de consumo assumiu uma dimensão estética." (1995. p. 12).

As colocações dos três autores se referem a uma sociedade definitivamente urbana, com o setor terciário da economia (serviços) altamente desenvolvido, com a configuração empresarial capitalista absolutamente impessoal, onde a tecnologia e a mídia aparecem como extensões da percepção humana (como sugerido por McLUHAN). A essa disposição social DEBORD propôs a denominação de *Sociedade do Espetáculo*, conferindo corpo a uma sociedade de consumo calcada na imagem, na virtualização da informação e dos relacionamentos sociais; uma sociedade em que reina a produção material esvaziada de referente, o que Jean BAUDRILLARD chamou de *simulacro*, isto é, "a reprodução de 'cópias' que não têm original" (JAMESON, 1995. p. 17), e em que se dá a aplicação do conceito marxista de *reificação* à esfera cultural, ou seja, "as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou 'taylorizadas', analiticamente fragmentadas e reconstruídas segundo vários modelos racionais de eficiência, e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins." (JAMESON, 1995. p. 10. O grifo é meu).

O processo de *reificação* é aproximado ao processo de *alienação*, uma vez que há uma perda da diferenciação qualitativa do trabalho para que toda atividade produtiva humana seja nivelada quantitativamente sob o capital. Isso significa dizer que a qualidade é isolada pelo mercado e as atividades são reorganizadas de acordo com a sua eficiência. A isso dá-se o nome de *instrumentalização*.

Aplicar essas categorias no campo da produção cultural significa conviver com uma arte reificada, orientada pelo e para o mercado e alienada de seu fim. O produto artístico passa a ser efetivamente mercadoria e seu grau qualitativo só se encontra no consumo. A estrutura mercadológica passa a fazer parte da própria lógica de produção da obra de arte.

A forma máxima de reificação no campo cultural diz respeito à transformação do indivíduo em sua imagem. Na Sociedade do Espetáculo, a imagem é a mercadoria por excelência. "As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser estabelecida. A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação" (DEBORD, 1997. p. 13). Assim a desconstrução da realidade em imagens fragmentárias leva ao que se pode chamar de *cultura do fragmento*, onde a unicidade (seja ela da realidade ou da produção cultural) já não pode mais vigorar.

Walter BENJAMIN, em seu famoso ensaio de 1936, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, discorre sobre os efeitos de uma arte que tivesse perdido sua aura, isto é, seu aspecto teológico de autenticidade, e passasse a ser reproduzível. A perda da aura corresponde a uma dessacralização da arte própria de uma *cultura do fragmento*.

Esses dois fenômenos, paralelos e inseparáveis, a *fragmentação* e a *reprodução* alteram profundamente não só o modo de produção artística, mas, sobretudo, o modo de fruição artística. Percebe-

se não só a obra de arte mas também o mundo de maneira diferente quando a compilação de imagens de simulacro, esvaziadas de aura, fragmentadas, reproduutíveis tecnicamente, passa a ser a tônica da relação do ser humano com o meio social.

O artista se depara com um quadro de produção cultural instável, cujas regras deixam de ser canônicas. Na sua mão, como substrato para a criação de sua arte, há fragmentos de imagens de um mundo *atomizado*, explodido. Os grandes valores românticos como *autenticidade*, *originalidade*, *aura* já haviam se fragilizado no processo de *reificação* da cultura e na estetização massiva da vida cotidiana. "No momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política." (BENJAMIN, 1994. p. 172).

Uma das alternativas que o artista desenvolve frente a essa conjuntura é o reaproveitamento dessas imagens reificadas na reorganização de novos objetos estéticos. Do *dejeto cultural*/da pós-modernidade o artista se utiliza para a produção de sua arte: uma recomposição dos fragmentos reproduzidos do caleidoscópio de imagens da Sociedade do Espetáculo. Sobre a face instável desta arte o poeta PAULO LEMINSKI considera que "o que se fizer em poesia terá que ser, necessariamente, fragmentário, descontínuo, subatômico, regido por lógicas provisórias, precárias, descartáveis." (LEMINSKI, 1986. p. 51).

O dramaturgo de uma cena pós-moderna vê como opção a adoção de um expediente singular para a criação do texto ou do roteiro cênico: pode se servir dos fragmentos de outras obras, revisitá-las, pilhá-las e recombiná-las de modo que o produto final apareça qual um Frankenstein de referências difusas e plurais. A esse procedimento, que é o objeto do meu estudo, venho buscando aplicar o termo *plagiocombinação*, criado pelo músico TOM ZÉ para descrever a estética de produção de seu CD *Com Defeito de Fabricação*:

A Estética de *Com Defeito de Fabricação* re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não (...), junto com um alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. (...)

O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas "células", citações e plágios deslavados. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta prática desencadeia sobre o universo da música tradicional uma estética do plágio, uma estética do arrastão.

Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagiconbinador, processando-se uma entropia acelerada. (ZÉ, 1999).

Bibliografia:

- Livros:

BENJAMIN, Walter. *Magia e Tecnologia, Arte e Política*. São Paulo. Brasiliense, 1994.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro. Contraponto, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. *O Desmanche da Cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo. Studio Nobel: SESC, 1997.

JAMESON, Frederic. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro. Ed. Graal, 1995.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos*. Curitiba. Criar, 1986.

- CD:

ZÉ, Tom. *Com defeito de fabricação*. São Paulo. Trama, 1999.

Título : A hermenêutica simbólica como possibilidade epistemológica para o estudo do espaço teatral

Ismael Scheffler – aluno de Mestrado do PPG Teatro /Udesc

RESUMO:

A hermenêutica simbólica, estudada a partir do Círculo de Eranos, traz à discussão uma abordagem teórica que se contrapõe ao domínio da racionalidade científica (logos) nas análises dos fenômenos culturais, ao mesmo tempo em que pretende complementar as formas de compreensão do mundo, reconectando-as com as questões subjetivas (simbólicas e míticas). O estudo sobre o espaço teatral pode encontrar importante campo de exploração sob o fundamento eraniano.

PALAVRAS CHAVES:

1. hermenêutica simbólica
2. teatro sagrado
3. espaço teatral

Ao longo do século XX, o espetáculo teatral começou a ser teorizado e estudado, sendo cada vez mais compreendido como um objeto distinto do texto dramático. Essa compreensão da encenação como um campo de pesquisa se dá a partir da contribuição da semiótica; ela reconhece que o signo básico do teatro não é a palavra, e que o teatro deve ser entendido como polissêmico, não havendo no ato teatral uma unidade sínica estática única.

Relativamente paralelo a este processo, alguns teatristas desenvolveram suas experiências e estudos buscando um teatro que tivesse como proposta "a integração do público e a ação, a resistência à linguagem como meio primário de comunicação, a busca de estados de transe ativos e o 'rechaço à estrutura e lógica sintáticas burguesas'" (INNES). O chamado teatro sagrado despertou novas discussões no meio. Lançou não apenas propostas estéticas ou políticas, mas se debruçou sobre uma natureza mais simbólica e mítica.

Enquanto Antonin Artaud desenvolvia seus escritos em meados da década de 30, um grupo de pesquisadores se articulava em Ascona, Suíça, assumindo uma composição interdisciplinar de caráter filosófico-científico: o Círculo de Eranos.

Este grupo foi composto por várias gerações de estudiosos de diversas áreas: antropólogos, psicólogos, fenomenólogos, mitólogos, orientalistas, entre outros, provindos de diversos países, especialmente europeus. Realizando conferências anuais, reuniu-se de 1933 a 1988, tendo publicado 57 volumes sobre seus encontros: os Anuários ou *Jahrbücher*.

Na origem de Eranos, encontra-se três personalidades que conferiram igualmente uma tridimensionalidade cultural aos estudos da hermenêutica simbólica, que nos ajuda a compreender os fundamentos teóricos das pesquisas:

- a fundadora, Olga Fröbe-Kapteyn, a "grande mãe" que instigada por estudos místicos orientais pretendia estabelecer um diálogo entre a cultura ocidental e a cultura oriental.
- Rudolf Otto, considerado o padrinho do grupo, nunca participou das conferências mas influenciou, não apenas batizando como Eranos (palavra grega que significa "comida em comum"), como também emprestando seu método hermenêutico-compreensivo, que baseia-se na interpretação empática da essência vivida. Como fenomenologista da religião dá importante contribuição na elaboração do Círculo.
- Carl G. Jung, considerado o inspirador do grupo, contrapõe seus estudos da psicologia arquetípica à fenomenologia de R. Otto, trazendo assim a hermenêutica das profundidades.

Eranos buscava uma aproximação "cultural" do oriente, considerando-o como "um outro complementar". Compreendendo que a razão não possibilita uma compreensão integral do ser humano, Eranos se propõe a compensar a unilateralidade da razão, confrontando-a com a questão simbólica, na tentativa de confluir o mito e

a razão, para chegar a uma visão intermediária e complementar.

Cada pesquisador trabalhava a partir de sua perspectiva específica sobre questões comuns previamente propostas, seguindo todos por correntes paralelas de investigação. A questão do *sentido* ocupa lugar central em Eranos: o sentido da vida e da existência, a morte, a pergunta pelo divino, a razão em suas capacidades e limites.

Para os pesquisadores eranistas, o significado simbólico surge somente a partir da experiência vivida, na relação direta, sentida, na epifania, na revelação.

Embora não tenha sido um membro do Círculo, E. Cassirer – filósofo neo-kantiano assumido – também estará em sintonia com o grupo reconhecendo no ser humano a capacidade de simbolização e sua natureza inerente ao homem, definindo-o não como o “animal racional” de Aristóteles, mas como o “animal simbólico”.

Conforme Gilbert Durand, o *símbolo* se dá através de uma imagem concreta que evoca e sugere um significado impossível de se compreender diretamente. É através do símbolo que se dá a epifania, a transcedência, através de uma projeção do subjetivo sobre o objetivo, não sendo de forma alguma racional; ocorre na intimidade da alma, não se reduzindo a comunicação ou transmissão de um saber pré-estabelecido.

G. Durand também destaca que o símbolo excede em significação, possuindo pluridimensões, não expressando nunca sua totalidade. O símbolo, ambíguo e obscuro, pode evocar qualquer qualidade. E, sendo dotado de um poder de ressonância, só pode ser apreendido na experiência vivida.

O símbolo, que não pode ser compreendido totalmente, é apresentado como anterior à linguagem. Durand destaca que a apreensão da realidade é marcada por interpretação ou simbolização da vivência; daí afirmar-se que a simbolização é anterior ao pensamento racionalizado, objetivo. A imagem simbólica se forma antes de qualquer conceito ou conhecimento objetivo, já que este é elaborado depois da experiência. Assim, afirma Durand, encontramos a capacidade imaginativa não como uma capacidade inferior à razão e à linguagem elaborada, mas na origem destas, anterior a elas.

Se por um lado o símbolo se dá através de uma imagem, é no mito que este se organiza em uma dimensão dinâmica em forma de relato, formando uma linguagem mítica. O mito é assim um esboço da racionalização, pois, utilizando o discurso, transforma símbolos em palavras. No entanto, o mito não pode ser traduzido ou explicado, pois com isto se realiza a redução dele. O mito pode ser compreendido através das redundâncias, das repetições dos mitemas (unidades mínimas do mito), tanto em sua estrutura interna própria, quanto na correlação de mitemas presentes em outros mitos. Para a análise de mitos, G. Durand elabora a sua mitocrítica e a mitoanálise.

K. Hübner, trabalhando sobre a relação mito e logos, define o papel do sujeito. Ele aponta que na experiência mítica, a relação é viva e direta, havendo uma interpenetração mútua entre sujeito e objeto. Na relação mítica não há distinção entre o mundo objetivo e o *numinoso* (termo que R. Otto utiliza para definir a consciência do sagrado, inspirador de admiração e temor). A ontologia é fusional ou vinculativa. Esta experiência pode se dar tanto em ações físicas quanto em ações interiores, fisicamente menos dinâmicas.

Na ciência, no logos, há a separação entre sujeito e objeto. O objeto é visto somente como material, dando-se as relações dentro de um tempo e um espaço específicos. A ontologia aqui é separadora ou distinguidora, baseada na razão.

É dentro dos *ritos* que os mitos são revividos, reencontrados, celebrados, realizados. Todo rito, como o símbolo, se dá em um espaço e um tempo que são eminentemente relação. O rito reunifica tempo e espaço provocando uma sincronicidade, uma simultaneidade com o acontecimento original, o eterno retorno.

Entre os pesquisadores da hermenêutica simbólica, encontra-se Mircea Eliade, cientista da religião, que analisa as diferenças entre o espaço sagrado e o espaço profano. Ele aponta estas duas modalidades, sagrado e profano, como diferentes situações existenciais, diferentes maneiras de ser no Mundo. O espaço sagrado não é homogêneo, ele é dotado de um valor qualitativamente diferente, forte, significativo. O espaço profano é o espaço geométrico, matematicamente homogêneo. Eliade destaca que a hierofania, como chama a revelação do sagrado, evidencia valores e define pontos de referência de uma realidade absoluta, fundando um novo mundo.

Gilbert Durand, que estuda a questão simbólica também na arte, afirma que na criação de uma obra literária existe a instalação de um universo exemplar, que possui suas leis e organização, dotado de uma carga mítica. Mais que uma simples visão de mundo, a arte articula valores mitológicos. Todo objeto artístico se propõe em sua elaboração a romper com o tempo cronológico e a homogeneidade espacial.

Todo espetáculo teatral é sempre fundação de um universo exemplar, com tempo e espaço distinguíveis do cotidiano. Entre os espetáculos cênicos podemos, contudo, reconhecer diferentes intensidades simbólicas, percebendo em alguns uma capacidade de proporcionar experiências mais hierofânicas, com a vivência de realidades mais arrebatadoras, remetentes à origem ontológica do mundo.

A partir de Antonin Artaud, vários encenadores e grupos passaram a considerar e experimentar aquilo que compreendem por *teatro sagrado*, ato místico e transcendente, tentando encontrar um sentido ao ato teatral que lhes parecesse maior.

Em seu livro *O teatro e seu duplo*, Artaud discute a separação que a sociedade faz do mundo espiritual do mundo físico. Propõe um teatro que reunifique o homem, que recupere as raízes humanas do sagrado. Ele critica a racionalidade e acredita que o teatro pode levar o homem a reencontrar-se integralmente. Propõe que todo teatro seja vida, experiência, revelação. Nas palavras dele: "uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que, aliás, só poderá assumir todo seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil" (ARTAUD, p. 24). O espaço para Artaud é uma exigência do teatro não apenas por que reúne todas as linguagens, mas por que é nele que se dá o encontro entre os homens. Artaud se interessa pelos subterrâneos do espaço, mais do que pelas dimensões físicas. É o local da manifestação da cultura, força motriz e integradora que leva a uma experiência única e simbólica.

Parece-me importante que se reconheça as perspectivas que a hermenêutica simbólica pode trazer para a compreensão do teatro, aspectos que bases teóricas mais estruturalistas calcadas na razão não abarcam. Propostas teatrais que não tem uma preocupação com a linguagem e a comunicação objetiva de uma mensagem, nem com a delinear de uma estética definida, necessitam ser consideradas em associação com áreas de estudos com as quais possuam afinidades.

Se o espaço teatral é um elemento que extrapola a arquitetura e a geometria, pode ser que a hermenêutica simbólica possa ajudar a compreendê-lo, bem como ajudar a compreender manifestações teatrais mais míticas e ritualísticas.

BIBLIOGRAFIA:

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARREIRA, André. Anotações em classe no módulo "Teatro e sociedade", no curso de Mestrado em Teatro, UDESC, Florianópolis, 2001.
- CORBIN, Henry. *El tiempo de Eranos*. Anthropos Revista Científica, nº 153, Barcelona, 1994.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- _____. *Filosofía e historia en la Escuela de Eranos*. Anthropos Revista Científica, nº 153, Barcelona, 1994.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1987.
- INNES, Christopher. *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. México: Fonde de Cultura Económica, 1992.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés. *El círculo Eranos: origem y sentido*. Anthropos Revista Científica, nº 153, Barcelona, 1994.
- PALACIOS, Felipe Reyes. *Artaud y Grotowski, el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México: Escenología, 1991.
- VARGAS, Antonio. *O conceito de símbolo no estudo da hierofanía estética*. Revista on-line Periscope Magazine, ano 1, Nº 1, Abril 2001. ISSN1519-6100 – endereço eletrônico <http://www.casthalia.com.br/casthiamagazine/casthiamagazine.htm>
- _____. *Antropología simbólica: hermenéutica do mito do artista nas artes plásticas*. In BULHÓES, Mª. A. & KERN, Mª. L. (org). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto alegre: UFRGS, 1997.
- VERJAT, Alain (org). *El retorno de Hermes: hermenéutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Título : O treinamento vocal do ator na contemporaneidade: A relação técnica vocal e organicidade vocal

Janaína Träsel Martins – aluno de Mestrado do PPG Teatro /Udesc

Este estudo pretende realizar reflexões sobre a relação entre as técnicas vocais e a organicidade vocal na preparação da voz do ator. Será abordada a questão sobre o modo como as técnicas vocais são trabalhadas com o ator, pela via mecânica da ginástica vocal ou pela via orgânica da integração da expressão vocal com a expressão corporal. Através de um análise histórica, veremos como a voz foi tratada pelo campo teatral e fonoaudiológico de pesquisa vocal para o ator.

Ao fazer uma análise histórica, vemos que no teatro ocidental, no século XIX, o treinamento vocal do ator era baseado em exercícios técnicos mecânicos, influenciado pela Escola Francesa. Segundo Aslan (1994), no ensino tradicional francês, o treinamento do ator era com base na estética da palavra, no falar bem. Os atores faziam exercícios baseados na retórica, exercícios de declamação, exercícios mecânicos de dicção para corrigir defeitos e aprender a pronunciar corretamente, exercícios de projeção vocal e imposição vocal do canto. Não havia conexão com a emoção, a situação e o corpo, o que tornava a voz fria e sem conteúdo.

Constantin Stanislavski (1989), no início do século XX, foi contra o artificialismo da arte do ator, inclusive o artificialismo da arte declamatória, opondo-se à mecanicidade na fala, à falsidade da emoção e ao clichê. Quanto à fala do ator, sua busca era pela sinceridade e naturalidade no falar. Buscava uma voz que comunicasse as nuances das emoções e do pensamento. O treinamento da voz e da fala passou a ser integrado com as emoções.

Na segunda metade do século XX, nos anos 50, com Jerzy Grotowski o treinamento do ator distanciou-se ainda mais do aprendizado técnico mecânico e direcionou-se para a eliminação de bloqueios corporais, vocais e psíquicos e pela busca da organicidade do corpo e da voz.

No livro *Em busca de um Teatro Pobre* (1987), Grotowski propõe no treinamento vocal a *via negativa*, ou seja, não uma coleção de técnicas e truques vocais, mas um processo de auto-conhecimento, onde o ator deve descobrir os seus bloqueios corporais, psíquicos e vocais e eliminá-los, para que o impulso puro da criatividade e espontaneidade se manifeste organicamente na ação física e vocal. Grotowski vai contra os exercícios vocais mecanicamente calculados, busca reações espontâneas da voz. A voz deve vir a partir da expressão corporal, o corpo é o centro das reações. O princípio básico é: "não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja –reaja com o corpo (1987:155) (...) Tentamos eliminar a resistência do organismo ao processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre o impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso interior se torne já uma reação exterior" (1987:14). Ao reagir com o corpo, o ator pode fazer com que o impulso interior seja mais rápido que o raciocínio da mente, permitindo que a organicidade vocal brote.

Na busca de exercícios vocais orgânicos, no training¹ vocal do ator, Barba (1991), busca uma fisiologia transcultural encontrada na raiz das diversas técnicas e tradições, indo além da execução mecânica do exercício, mas trabalhando o nível energético e a eficácia da presença do ator na expressão artística. Busca as reações orgânicas e espontâneas da voz, que são bloqueadas por técnicas mecânicas ou pelos condicionamentos culturais da voz. Coloca que no decorrer de nossa infância e adolescência passamos por processos de condicionamentos culturais que cristalizam-se em esquemas de comportamentos, bloqueando a organicidade corporal, respiratória e vocal. No exercícios pré-expressivos trabalhava a "desaculturação" destes condicionamentos culturais da voz e do corpo do ator.

Barba coloca que, em uma representação teatral, o ator deve buscar no corpo e na voz princípios

diferentes da vida cotidiana. A voz não pode produzir as cadências e entonações do falar cotidiano e cultural, mas deve ser uma voz emotiva-sensorial. O ator deve sair do movimento corporal-vocal cotidiano e cultural e buscar o bios-cênico. Bios-cênico, termo utilizado por Barba significa um corpo dilatado, um corpo-em-vida, um corpo cenicamente vivo.

Paralelo a estes estudos da voz no campo teatral, neste mesmo período, em meados do século XX, as técnicas vocais para o ator passaram a ser pesquisadas pelo campo científico fonoaudiológico. As pesquisas das técnicas vocais são baseadas na anatomia e fisiologia corporal-vocal. Os exercícios trabalham os problemas e dificuldades vocais e o desenvolvimento do potencial da voz do ator saudavelmente, prevenindo futuros danos fisiológicos na voz. Resumidamente, as técnicas vocais fonoaudiológicas para o ator trabalham: saúde vocal, higiene vocal, respiração, coordenação fono-respiratória, controle da intensidade, projeção vocal, flexibilidade vocal, altura vocal, ressonância vocal, impostação da voz, articulação, dicção, fortalecimento dos órgãos fonoarticulatórios, aquecimento e desaquecimento vocal, treinamento auditivo, relaxamento corporal-vocal, integração corpo e voz, técnicas para a voz falada, partitura vocal do texto do ator.²

Na ótica da ciência contemporânea fonoaudiológica, as técnicas vocais preservam a saúde vocal do ator. Pode-se averiguar a importância do aprendizado da técnica vocal em uma pesquisa realizada por Britto³ (2000), em uma universidade pública do Rio de Janeiro, Brasil, em que cada turma de 30 alunos do curso de artes cênicas 15% dos alunos apresentavam disfonias⁴ (rouquidão) e patologias vocais, ou por usarem a técnica inadequadamente, ou por não usarem técnicas e assim, cometerem abusos vocais.

As causas mais freqüentes de disfonias no ator são devidas ao uso incorreto e abusivo da voz. Os sintomas vocais causados pelas disfonias são: cansaço vocal, falhas na voz, rouquidão, ardência, dor na laringe, tensão na laringe, dificuldades na ressonância vocal e dificuldades em responder às exigências gerais do trabalho vocal teatral. Tais sintomas, se não forem tratados, podem gerar patologias nas pregas vocais como edemas, nódulos e pólipos².

Considerando a análise histórica levantada sobre o tratamento teórico e prático dado às técnicas vocais nos campos teatral e fonoaudiológico, de pesquisas da preparação vocal para o ator, percebe-se a importância do aprendizado de técnicas vocais para a preservação da saúde vocal e o desenvolvimento do potencial criativo vocal do ator. Complementando com Fortuna⁵ (2000), as técnicas vocais são um instrumento para atualização, concretização e caminho do desenvolvimento do potencial poético do ator. Os exercícios vocais servem para propiciar a abertura da criatividade, espontaneidade e organicidade vocal do ator.

Sendo as técnicas vocais recursos básicos para instrumentalizar o ator para uma excelente qualidade de voz, como trabalhar a técnica vocal sem se impor sobre a organicidade do ator? Como através da técnica sensibilizar a organicidade vocal de forma saudável? Quais os princípios para aliar técnica e organicidade nos exercícios vocais?

Técnica vocal mecânica e técnica vocal orgânica

Existem duas maneiras para trabalhar os exercícios de técnicas vocais: mecanicamente ou organicamente.

Nas técnicas vocais mecânicas os exercícios são reduzidos à simples ginástica da garganta, da dicção e da respiração. Os são exercícios são feitos de maneira calculada, mecanicamente, mentalmente, sem conexão com o corpo e a emoção. No treinamento vocal mecânico a voz sofre uma análise reducionista, lógica e racional, dissociando a voz e o corpo da organicidade. O resultado na estética vocal do ator é uma voz esteriotipada, fria, sem qualidade expressiva, que se distancia dos propósitos que tornam humana a interpretação.

Este estudo distancia-se das técnicas vocais utilizadas de maneira mecânica e aproxima-se das técnicas e exercícios vocais da via orgânica.

Na proposta da via orgânica, os exercícios de voz integram a ciência vocal à arte vocal e a expressão da voz com o corpo, com a respiração, a emoção, a mente, o impulso criativo-energético, a espontaneidade e a criatividade vocal do ator.

Para Jerzy Grotowski (1992)⁶, organicidade significa a capacidade de encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, uma corrente quase biológica de impulsos. Para Ferracini⁷ (2001:111), "a organicidade é o contato interior que o ator tem, na realização de cada ação física, com sua pessoa e suas energias (...) é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica (...) um estar pleno, vivo, integrado, na ação física e vocal."

Técnica vocal e organicidade devem se complementar e não se distanciar. Este trabalho propõe a integração das técnicas vocais à organicidade vocal. Para Fortuna (2000), as técnicas vocais, se bem codificadas e treinadas para a devida incorporação, representam a total liberdade da arte e do criador, garantindo uma eficácia na expressão oral.

No treinamento do ator, o princípio dos exercícios vocais vai além das técnicas: os exercícios são trabalhados de forma a propiciar um conhecimento do ator sobre si, sobre o desvendar da sua voz, é um entrar em contato com os condicionamentos corporais, vocais e respiratórios e ampliar suas potencialidades. O treinamento vocal orgânico busca quebrar o que é conhecido e viciado no ator para que ele possa descobrir seu potencial vocal. É uma nova aprendizagem, como disse Barba, um "aprender a aprender", na qual o ator deve reeducar seu corpo e voz para que se tornem uma expressão artística.

Os exercícios vocais orgânicos devem trabalhar a consciência e a sensibilização do organismo de forma a ampliar a capacidade corporal-respiratória-vocal do ator. O corpo e a respiração são trabalhados de forma a expandir os limites da voz e ampliar os caminhos de ressonância da voz no corpo. Busca-se a integração da expressão vocal com a organicidade do corpo, da respiração e da ressonância vocal.

Com o aprendizado dos exercícios, é o corpo que vai mostrar as diversas possibilidades vocais. Aos poucos o ator vai percebendo quais são as práticas técnicas que são mais úteis para o desbloquear e a abertura de sua voz. E ao mudar o padrão habitual e cultural, o ator adquirirá uma liberdade criativa corporal, vocal e respiratória.

Após a mudança do padrão corporal-respiratório-vocal e a liberação destes potenciais, o ator irá descobrir qualidades corporais e vocais mais sensoriais e menos racionais, transcendendo a técnica, deixando que a espontaneidade e a criatividade se expressem livremente na qualidade vocal.

Para Barba (1991), o grande artista é aquele que domina a técnica para transcendê-la. Na preparação do ator, o *training* é individual, cada ator deve incorporar os princípios da técnica e não suas formas codificadas.

O importante é ir além da mera execução perfeita de um bom exercício; é buscar a compreensão concreta dos princípios profundos do exercício, e fazer uma adaptação pessoal do que ele contém de universal, do que torna um corpo vivo, presente, sobre um palco (Béatrice Picon-Vallin, 2000).

Assim, de acordo com estes princípios citados, que regem os exercícios técnicos vocais orgânico, o ator é incentivado à descoberta de sua voz e utilização dela na criação artística e cênica, e não à fabricação e montagem prontas.

Com o desenvolvimento de sua musicalidade vocal orgânica, o ator pode dar o tom, o ritmo e a melodia para a personagem e para a cena, pode transformar o texto escrito em uma expressão oral poética, e pode sensibilizar o espectador com a sonoridade de sua voz.

O treinamento vocal do ator, no século XXI toma o rumo de uma educação vocal integral, com a união das técnicas vocais à organicidade vocal, a união da ciência vocal à arte teatral, a união da voz ao corpo, à respiração, à emoção e ao impulso criativo-energético. Abre-se, desta forma, o campo das possibilidades vocais dentro de uma visão da totalidade que constitui o corpo e a voz na preparação vocal do ator.

As reflexões levantadas neste estudo são as bases para a pesquisa de dissertação sobre métodos corporais-vocais orgânicos para a preparação vocal do ator que apresentarei no Mestrado de Teatro do CEART/UDESC.

Janaína Träsel Martins é Fonoaudióloga (CRFa 6504), Especialista em Voz. Mestranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Professora colaboradora da disciplina de expressão vocal do curso de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Bibliografia

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Persepctiva, 1994.
- BARBA, Eugênio. *Além da ilhas flutuantes*. Campinas: Unicamp, 1991.
- BEHLAU, Mara. *Avaliação e tratamento das disfonias*. Editora Lovise. SP, 1995
- BEUTTENMÜLLER, G.; LAPORT, N. *Expressão vocal e expressão corporal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.
- BEUTTENMÜLLER, Glória. *O despertar da comunicação vocal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.
- BERRY, Cicely. *Your voice and how to use it*. New York: MacMillan, 2000.
- BOONE, Daniel. *Sua voz está traindo você?* Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- BRANDI, Edmée. *Educação da voz falada*. São Paulo: Atheneu, 1992.
- BRITTO, Marly S. *Abordagem fonoaudiológica nas escolas de teatro privadas e públicas*. In: *Fonoaudiologia Brasil*, 2000.
- COSTA, Henrique; SILVA, Marta A. *Voz cantada*. São Paulo: Lovise, 1998.
- DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- FÉRAL, Josette. *Vous avez dit training?* [Você disse training?], in Barba, Eugenio et alii. *Le Training de l'acteur* [O training do ator] p: 7-27. Arles/Paris: Actes Sud Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Unicamp, 2001.
- FERREIRA, Léslie & COSTA, Henrique. *Voz Ativa – Falando sobre o profissional da voz*. São Paulo: Roca, 2000.
- FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Anablume, 2000.
- GAYOTTO, Lúcia. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- PICON-VALIN, Béatrice. *L'Acteur à l'exercice: de quelques expériences remarquables*. [O ator em exercício: sobre algumas experiências notáveis] p: 31-56, in Barba, Eugenio et alii. *Le Training de l'acteur* [O training do ator] Arles/Paris: Actes Sud Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- PINHO, Silvia. *Manual de higiene vocal para profissionais da voz*. São Paulo: Pró-fono, 1997.
- PINHO, Silvia. *Fundamentos em Fonoaudiologia*. São Paulo: Pró-fono, 1998.
- QUINTEIRO, Eudóxia.A. *Estética da voz; uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.
- QUINTEIRO, Eudóxia.A. *Manual de terapia corporal como base da estética da voz e fala*. São Paulo: Pró-fono, 2000.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- STEPHEN CHUN-TAO CHENG. *O tao da voz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Notas

¹ Eugênio Barba utiliza o termo training ao invés de treinamento, querendo distanciar-se do treinamento mecânico e ginástico do ator, que muitas vezes é associada à palavra treinamento. Barba resolve mudar o termo para *training*, evitando assim, as conotações esportivas e redutoras que muitas vezes evocam à uma ginástica do ator, desta forma a palavra vai para além das fronteiras geográficas e lingüísticas (Barba apud Féral, 2000).

² Quinteiro (1989,2000), Brandi (1992), Beuttenmüller (1992,1995), Dinville (1993), Boone (1994), Behlau (1995), Gayotto (1997), Costa & Silva (1998), Pinho (1997, 1998), Ferreira (2000), Berry (2000).

³ Marlene Britto é fonoaudióloga especialista em voz, professora de expressão vocal no curso de Artes Cênicas da Universidade do Rio de Janeiro.

⁴ Disfonias: quando ocorre uma modificação no funcionamento harmônico da voz, podendo produzir e criar disfunções nos órgãos que compõe o trato vocal, influenciando principalmente a musculatura das pregas vocais.

⁵ Marlene Fortuna foi atriz durante 10 anos do Grupo de Teatro Macunaíma, dirigido por Antunes Filho.

⁶ Grotowski apud Ferracini (2001).

⁷ Renato Ferracini, ator-pesquisador do Grupo de Pesquisa Teatral Lume, Campinas, São Paulo, Brasil.

Título : A articulação do Treinamento com o material criativo: Uma construção do espetáculo teatral

Valéria de Oliveira – aluna de Mestrado do PPG Teatro /Udesc

O presente trabalho é uma breve síntese de um levantamento de questões relacionadas ao trabalho de treinamento atorial e espetáculo teatral, que serviram como **disparadores** para elaboração do pré-projeto de pesquisa junto ao Mestrado na Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC.

Ao longo da história do teatro, especificamente entre os séculos XIX e XX, a idéia de treinamento foi incorporada a grupos de teatro, como uma possibilidade de formação do ator. O treinamento passou então a ser visto como um instrumento para que os atores pudessem pôr à prova as dúvidas sobre o seu trabalho e o acontecimento teatral em si. Questões estas que estão sempre intimamente ligadas às condições artísticas, sociais, culturais, políticas, de sua época.

Então, as noções de treinamentos e suas práticas, assim como a criação e realização dos espetáculos teatrais, sofrem modificações a partir de relações estreitas com os fenômenos sócios-culturais.

Desde Stanislavsky, que registrou um método de trabalho do ator a partir de suas próprias experiências como diretor e ator, passando por Grotowski, que definiu seu trabalho pela cultura de grupo, até Eugenio Barba e seu “teatro antropológico”, além de muitos outros importantes homens de teatro, se investiga variadas abordagens de treinamento teatral.

Estes diretores, prestaram assim, uma grande contribuição à tradição teatral. Bem como, possibilitaram o surgimento de dúvidas, que são quase sempre, o questionamento das regras naturais criadas por cada processo. Assim, é permitido que as novas gerações de atores façam uso do constante refletir e elaborar de novas investigações nesta área, na tentativa de compreender seu processo próprio, o meio em que está inserido e sua síntese no fazer teatral.

O surgimento de questionamentos em relação aos procedimentos de treinamento e criação de espetáculos, que podem ir desde a escolha de exercícios, a perguntas como: por que? Pra que? Ou ainda, a tentativa de compreender a relação entre o ocidente e o oriente, enfim qualquer dúvida, não são situações inéditas. Muitos atores deparam-se, e deparam-se ao longo de suas histórias, com dificuldades de aliar o estado físico ao desenvolvimento do processo de criatividade (pois o próprio treinamento às vezes é tomado como algo sisudo e sério por demais, afastando o ator do aspecto lúdico), que culminará na personagem do espetáculo, fazendo-a presente tanto fisicamente quanto nos aspectos mais íntimos que esta personagem oferece.

Assim sendo, torna-se necessário um olhar outro sobre o aspecto do treinamento do ator. É importante que se vislumbre um trabalho onde se possa integrar processos de treino, de produção de material criativo e de aparatos técnicos para o espetáculo teatral. De maneira tal, que a ausência de qualquer um desses aspectos possa ser considerada uma lacuna, uma inquietação, e não um caminho para estabelecer-se em zona de conforto, onde se demanda um esforço para se criar uma teoria “às vezes” absurda para dar conta de sustentar uma lacuna que merece estudo e investigação. Neste marco não seria possível escutar afirmações tais como: “posso deixar de fazer teatro, mas não posso deixar de treinar”.

Desde 1997, venho desenvolvendo estudos práticos e teóricos relacionados ao trabalho de treinamento para atores. Através das várias experiências adquiridas e observadas, identifiquei um avanço considerável neste campo, o que motivou o aprofundamento de estudos sobre o tema, pois o meu trabalho cotidiano como atriz vem trazendo um grande leque de novas perguntas e possibilidades de pesquisa nesta área.

Pelo trabalho que venho desenvolvendo e acompanhando na cidade de Itajaí – SC, (especificamente entre 2001 e 2002, quando eu ainda integrava a Cia Experimentus Teatrais) pude ver que os exercícios que

integravam meu treinamento não estavam atendendo às necessidades do desenvolvimento do trabalho pessoal tanto criativo quanto interpretativo. Também observava essa orientação no trabalho de treinamento de meus companheiros. Neste contexto percebi (por mais óbvio que pareça) que se faz necessário uma maior integração entre os materiais que exercitam a criatividade e treinamento físico relacionados.

A partir então da observação das formas de trabalho do grupo, verifiquei dificuldades no processo de construção de personagens, tendo em vista a grande utilização de treinamentos ostensivos e intesivos e a "não prática" de material espetacular, bem como, instalou-se em mim a pergunta de **como tornar o trabalho como algo próprio?** Pois, por momentos parece que se está trabalhando sobre a investigação de outros, *das referências*, e não dos próprios problemas de cada ator do grupo dentro da realidade na qual este está inserido.

Percebi também que estes problemas relacionam-se com realidades de outros atores da região o que me indica que meu interesse pode se estendido a uma pesquisa que deve ir além da minha própria experiência.

Verifiquei ainda, **que em nossa região(o Vale do Itajaí) desenvolveu-se uma idéia de treinamento como se fosse uma novidade que deve ser tratada como algo velado e por isso mesmo ganha jargões e clichês. Pode-se dizer que isso vira um modismo em nome de investigadores** que de todo não tiveram ainda seus trabalhos desvendados por estudiosos.

Neste contexto anteriormente mencionado **criam-se bandeiras pelo teatro de grupo ao mesmo tempo que se instala um processo de exclusão, afastando assim as dificuldades de conviver com as diferenças. Aparece então uma opção pelo conforto da hegemonia, que sempre manifesta em um relação de poder. Assim, o que seria uma via dialética encontra espaço somente na zona do discurso. E sem muita atenção, cria-se a cortina de proteção ao mito que se instala.**

O estudo deste contexto parece revelar a existência de uma tendência de procedimentos de formação de atores submetidos a um processo que reproduz modelos hegemônicos sem muita reflexão. Desta forma se estaria criando uma mentalidade que se acomoda com facilidades a modelos que merecem uma maior experimentação e questionamento.

Ainda observo que o treinamento para o ator precisa estar além dos limites do trabalho fechado de sala. Há a necessidade de fazer espetáculos e toma-los como parte do exercício do ator assim como uma série de outras questões, (como por exemplo ler dramaturgia, estudar sociologia, filosofia ...), que podem ser inseridas na totalidade da formação do ator. Treinamento e espetáculos são duas práticas de natureza diferente porém devem caminhar juntas para que o treinamento se constitua em um elemento que colabore com o material espetacular, de tal forma que este possa vir a ser a síntese de todo o processo. É preciso manter o foco do fazer teatral para que a idéia e o plano de fazer teatro não se desloque para outro campo, esse foco pode evitar qualquer mescla com conceito de "seita" e torna possível definir um conceito teatral

mostra como cada ato criativo – na ciência, na arte ou na religião – é cumprido por meio de uma regressão preliminar a um nível mais primitivo, un reculer pour mieux sauter, um processo de negação ou desintegração que prepara o pulo para o resultado. (...) chama a este momento de 'precondição' criativa. É um momento que parece negar tudo o que caracteriza a busca do resultado; não determina uma nova orientação, é antes uma desorientação voluntária que obriga a mover todas as energias do pesquisador, aguçando seus sentidos como quando se caminha no escuro. Esta dilatação das próprias potencialidades tem um preço elevado: perde-se o domínio sobre o significado da própria ação. É um negar que ainda não descobriu o novo que afirma.(Koestler apud Barba, 1994,p.126-127)

O aceitar as diferenças, assim como novas formas e questionamentos de trabalho –como o treinamento associado à prática espetacular – denotam uma possibilidade de um crescimento para atores, grupos de teatro, investigadores teatrais e para o fazer teatral em si.

Através de um processo construtivo, partindo da prática pessoal como defendia Grotowski e da união de treinamento, material espetacular e outros materiais criativos como defende a realidade teatral de

Stanislavsky, proporcionando um resultado em que não só o ator saia ganhando, mas principalmente o público.

Os objetivos que nortearam a idéia primeira deste trabalho foram a tentativa de delimitar um conceito de treinamento do ator que propicie uma articulação voltada à formação integral e dinâmica do ator. Estruturar o treinamento a partir da premissa de que este não se restringe ao trabalho físico desenvolvido em sala. Compreender o exercício de se fazer espetáculos como parte do treinamento do ator. Verificar "in loco" a existência de treinamento e material criativo como dois pólos que se unem para dar vida e estrutura ao material espetacular, percebendo a importância de tornar a técnica invisível perante os olhos do público.

Todos os objetivos deste projeto foram traçados a partir da pergunta chave: Como viabilizar o treinamento de forma que ator possa através deste apropriar-se do seu ato criativo?

Em suma o que discuto é como fazer do treinamento um espaço que se abre para dinamizar o trabalho do ator sobre si mesmo e não para fechar-se sobre si mesmo.

A partir das questões aqui colocadas a pesquisa que venho fazendo ganha um corpo para tentar dar conta de refletir sobre o espaço de formação dos atores de nossa região dentro de uma perspectiva grupal, tentando compreender qual conceito instalado sobre teatro de grupo e que pontos de discussão podem ser levantados para dinamização e transformação deste.

Valéria de Oliveira - Atriz e Mestranda em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina

UDESC e Professora da Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI.

Orientador: Prof.Dr.André Luís Antunes Netto Carreira- UDESC

Referências

BARBA, E. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

ROUBINE, J. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. **A linguagem da encenação teatral**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. 14.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **A construção da personagem**. 9.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.



"El producto como excusa para el processo"

Há tenido la suerte de participar, personalmente o a través de

mis obras, de festivales y Encuentros teatrales en numerosos países y regiones. Sin embargo, esta edición del festival Universitário de Teatro de Blumenau tiene para mí una significación muy especial.

Es que no es frecuente en el mundo teatral una apuesta a la formación dramatúrgica como la que implicó este proyecto.

En particular porque se trata de una experiencia muy trabajosa. Y en silencio. Unos de esos trabajos en los que el producto que se muestra solo sirve como excusa para el transito del próprio processo.

Cuatro dramaturgos, cuatro directores y cuatro actores nos pusimos en marcha en febrero de 2002 en distintas etapas. En primer lugar fueron los escritores com quien suscribe, en un trabajo de escritura de textos "base" y supervisión via mail.

Luego, a fines de abril, se produjo el encuentro de todos los participantes en Blumenau. Y allí, mas allá del trabajo de improvisación a partir de los textos "base" y de la escritura final de los textos, se produjo un fenómeno absolutamente complementario al fin en si mismo del proyecto: el intercambio creativo.

Actores y directores de distintas ciudades del estado, muchos de ellos que nunca habían trabajado juntos, otros debutando en su rol, se nutrieron unos com otros. Se conocieron. Y sentaron bases para nuevas redes de trabajo futuro.

Finalmente se materializó la etapa final de preparación. El ensayo definitivo de las piezas. En un período muy corto y muy intenso. Teniendo que compatibilizar horarios, distancias y superando las dificultades propias de este tipo de trabajo.

Por eso, frente a la magnitud de un proyecto como este a nivel regional, y la enorme capitalización de experiencias de sus participantes, el producto que se viu en el festival, solo resultó una excusa (intensa y arriesgada pero excusa al fin) para el processo.

*Alfredo Megna (Orientador do Projeto)

*Titular da Oficina de Investigação Dramatúrgica pela Embaixada de Israel, Faccma, Hebraica e o Icai. Assessor Legal do Instituto Nacional de Teatro da Argentina.





Proposta de Trabalho “Nova Dramaturgia”

Texto: O Compassado Ir e Vir de Corpos a Pulsar

Autor: André Silveira

Cena I – Presente

Antônio – O que você tá pensando Lúcia?

Lúcia – Você não acha que é uma pergunta um pouco indiscreta demais?

Antônio – Não, é só curiosidade.

Lúcia – Será que vai demorar muito?

Antônio – Não tenho a menor idéia. Eu nunca vim aqui antes.

Lúcia – Como é engraçado ver você aqui na minha frente, depois de tanto tempo, olhar pra trás e ver o quanto a gente mudou.

(*Flash – Imagem da construção corporal dos personagens jovens, algo que seja perceptível e engraçado*)

Antônio – É verdade, e mudamos muito.

Lúcia – A primeira vez quando fomos apresentados, você se lembra Antônio? Foi aquele seu amigo meio estrábico que veio falar com a Graça, aquela minha amiga que você gostava e enfim, depois daquela novela toda, nos apresentaram.

Antônio – Foi engraçado.

Lúcia – Engraçado? Foi horrível!

Antônio – Não é pra tanto.

Lúcia – Como não?

Cena II - Passado

Antônio – Oi.

Lúcia – Oi.

(Pausa)

Antônio – Pois é, o Alfredo conhece a sua amiga, a Graça.

Lúcia – É, eu percebi.

(Pausa)

Antônio – Ó (*Mostra uma rosa, que tira debaixo de sua roupa, na região da barriga*) É uma flor. É pra você.

Lúcia - Obrigada.

(Pausa)

Antônio – Eu faço Direito.

Lúcia – É, eu já sabia.

(Pausa)

Antônio – E você faz o que?

Lúcia – Por enquanto nada, assim, eu faço, mas em casa.

(Pausa)

Antônio – Legal.

(*Lúcia coloca a flor embaixo de sua roupa, no ventre*)

Cena III - Presente

Lúcia – Ô falta de assunto, você não devia nunca ter chego perto de uma mulher antes daquele dia.

Antônio – Porque você diz isso?

Lúcia – Você não tinha a menor idéia do que fazer.

Antônio – É normal, eu era bem novo. Mas aos poucos a coisa foi melhorando, você não tem do que reclamar. Com o tempo assunto era o que não faltava.

Lúcia – Pois é, até o dia do nosso casamento, não é?

(*Flash – Imagem da foto do casamento*)

Antônio – É impressionante, mas você não consegue! Basta querer começar a lembrar de algumas coisas do passado, que lá vem você falando do dia do casamento.

Lúcia – É normal querer lembrar de um dia como esse em nossas vidas. Não tenho culpa que você resolveu alterar a ordem natural das coisas e chegar atrasado na cerimônia do casamento. Na verdade desde aquele dia você foi meio atrasado em tudo, né Antônio.

Antônio – Lúcia, não começa com essa história, por favor.

Lúcia – Tem amiga minha que não acredita até hoje o que aconteceu na nossa noite de núpcias.

Antônio – O que? Você saiu contando pra todo mundo?

Lúcia – Todo mundo não, só a Claudia, a Vera, as minhas amigas. Precisava desabafar isso com alguém, saber se era normal.

Antônio – Eu não acredito nisso, que vergonha.

Cena IV - Passado

Lúcia – A cerimônia estava linda não é?

Antônio – É, tava linda.

(Pausa)

Lúcia – Você viu a decoração?

Antônio – Vi, pelo menos disso a sua mãe entende.

Lúcia – Não começa a falar da minha mãe.

Antônio – Eu pensei que na hora que o padre perguntasse se alguém tinha algo contra, ela fosse se levantar e falar o quanto me ama.

Lúcia – Não é pra tanto. Ela só não se acostumou com a idéia de você ter trancado a faculdade pra abrir a sua loja.

Antônio – Pois é, eu não posso fazer nada, morrer de fome é que eu não vou.

(Pausa)

Lúcia – Eu falei que eu não queria casar no verão. Você viu aquelas pessoas, com aquelas roupas quentes, todas marcadas pelo suor.

Antônio – Nós não iríamos esperar o inverno chegar pra nos casarmos só por causa do suor dos convidados, né Lúcia.

Cena V - Presente

Lúcia – Antes tivesse esperado a vida toda por aquela cerimônia.

Antônio – Não fala assim também.

Lúcia – Ficar falando da minha mãe e dos detalhes da festa

não foi a melhor idéia para aquele momento.

Antônio – Não se esquece que quem começou falando da cerimônia e da festa, foi você.

Lúcia – Era a única alternativa, ou você acha que eu, virgem, inexperiente e burra, iria te agarrar? (*Flash – Imagem de Lúcia “apalpando” as nádegas de Antônio, que fica constrangido*) Eu ficava falando sobre qualquer assunto pra ver até onde você agüentava e pudesse fazer alguma coisa.

Antônio – Você não esquece mesmo.

Cena VI - Passado

Lúcia – Todos os seus amigos da faculdade foram né?

(Pausa)

Antônio – É, foram.

(Pausa)

Lúcia – As minha amigas mais próximas também foram, todas.

(Pausa)

Antônio – Que bom né.

(Pausa)

Lúcia – É, foi bom.

(Pausa)

Antônio – O que foi aquilo que a sua irmã fez na cabeça? Que penteado horrível.

(Pausa)

Lúcia – É, com isso eu tenho que concordar. (Pausa) Você estava lindo dentro daquele terno.

Antônio – Você também estava linda.

(Pausa)

Lúcia – O jantar estava maravilhoso.

Antônio – Eu acho que eu comi demais, não tô me sentindo muito bem.

Lúcia – Deita um pouquinho e descansa, enquanto eu vou trocar de roupa e tomar um banho.

Antônio – Boa idéia.

Cena VII - Presente

Lúcia – Grande idéia! Quando voltei você estava dormindo.

Antônio – Eu estava cansado. Foi um dia muito corrido. E aquele jantar também não me caiu muito bem.

Lúcia – No primeiro dia foi o cansaço e o jantar que não te caiu muito bem e no segundo dia?

Antônio – Será que vai demorar muito?

Lúcia – Basta o negócio começar a ficar feio pro seu lado que você muda de assunto. É impressionante!

Antônio – Ô Lúcia, mas você também. Não esquece de nada. Já faz tanto tempo, já passou, tudo que tinha pra acontecer já aconteceu. Pronto.

Lúcia – Agora é fácil falar, e eu que fiquei esperando acontecer alguma coisa que eu nem sabia direito o que era. Só em pensar que realizamos a nossa noite de núpcias no terceiro dia de casamento, porque nem no segundo dia você teve coragem de chegar perto de mim, é no mínimo constrangedor, pra você. O pior é ter acontecido e pensar que se passaram muitos anos pra eu realmente descobrir o que era aquilo.

(*Flash – Black out, gemidos de ambos, algo grande e para finalizar um pequeno suspiro*)

Antônio – Não vem com essa pra cima de mim não. Bem que você gostava.

Lúcia – Não tinha outro produto pra comparar. Aí a gente se ilude.

Cena VIII - Passado

Lúcia – As vezes eu fico pensando que eu queria morrer antes de você, só pra não ter que sentir a dor de te perder.

Antônio – Eu também, eu te amo e quero ficar do seu lado pra sempre.

Lúcia – E nós vamos ficar, pode ter certeza.

Cena IX - Presente

Lúcia – Quando a gente se apaixona, como a gente fica idiota.

Antônio – Você fala isso hoje.

Lúcia – Eu não acredito no amor eterno.

Antônio – Hoje eu olho pra você e custa a acreditar que ficamos casados até hoje.

Lúcia – E eu olho pra você e não acredito que tive estômago pra te aturar durante tanto tempo.

Antônio – Pra sua felicidade, eu acho que a audiência já vai começar.

Lúcia – Graças a Deus. Você não sabe o quanto eu esperei por esse dia.

(*Se olham profundamente nos olhos. Antônio tira a aliança de seu dedo e entrega a Lúcia.*)

FIM

Proposta de Trabalho “Nova Dramaturgia” Texto: Meditação de Thaís

Autor: Afonso Nilson

Cena 1 - Quarto de Thaís -(uma gargalhada estridente e doentia antecede a música Meditação de Thaís (Massenet, Ária da Ópera Thaís). O cenário se revela progressivamente, e em destaque, Thaís, ampara o corpo do amante adormecido. Estão semi-nus, a cena é sombria. A música diminui o volume:)

Thaís - Que tragédia tornar os sonhos realidade! Maldição infinita amar o que não se pode ter, supor sequer que a vida não é o oceano

de angústia a espera do nada absoluto, temor maior, vontade férrea que sucumbe à imobilidade total. (pausa) Morreríamos de qualquer forma, estamos já mortos, mas que remédio?, ainda nos movemos com os ossos a requebrar nas ancas sob cópulas burlescas, contrações risíveis de nossos rostos rindo falsamente, ridículos latidos e grunhidos de palavras ecoando sem sentido num mundo de ecos incompreensíveis e inacabáveis. (A música volta ao volume normal até que num baque súbito passa-se à cena 2).

Cena 2 – Sala de estar (A esposa entra servindo café à visita quando chega o marido).

A esposa: Querido, que bom que chegaste. Tu sempre demoras tanto.

Esposo: Querida, só saí algumas horas.

A esposa: Para mim demoras sempre, porque sinto tua falta a cada minuto

Esposo: (encabulado) Querida, sou só teu, e você só minha, para mim é como se sempre estivesses comigo. (beijam-se)

Esposo: (para o visitante) Ah, que indelicadeza de minha parte, perdoe-me Ricardo, (cumprimenta-o) espero que não tenha lhe feito esperar muito.

Ricardo: Na verdade não, sua esposa é um excelente companhia, se me permities elogia-la assim.

Esposo: E adiantaria não permitir agora que já falaste? Mas não se preocupe, sei que os únicos elogios que minha esposa acata são o que eu mesmo faço, (a esposa consente com um olhar) porque são justamente, mais que elogios ou galanteios, mas declarações e promessas de amor eterno.

Ricardo: É revigorante constatar que ainda existem casais que se amam verdadeiramente.

Esposa: (para o marido) É mais revigorante saber que somos um desses casais.

(beijam-se novamente)

Esposo: Provavelmente, nestes tempos de liberaridades, o único casal.

Cena 3 - Quarto de Thaís (Olhando para sala por uma fresta)

Thaís: Traidor!

Cena 4 – Sala de estar.

Ricardo: ...agradeço a hospitalidade, mas como Thaís não está, só me resta voltar outro dia.

Esposa: É uma pena, mas ela decidiu viajar inesperadamente.

Esposo: Eu também não entendi essa viagem súbita, Ricardo. Você deve estar mesmo mexendo com ela. Nunca a vi tomar decisões precipitadas dessa maneira.

Ricardo: Espero não estar lhe fazendo mal.

Esposa: Está certo que você é um pouco mais velho do que ela...

Esposo: Quinze anos.

Esposa: ... mas acho que não é isso que a incomoda.

Esposo: A mim, incomoda: quinze anos! (Ricardo constrangido) Mas infelizmente, não sou eu quem vai tomar essa decisão.

Esposa: Só Thaís pode decidir.

Ricardo: Então só me resta esperar. (vai saindo) Mas por favor, me avisem quando ela voltar.

Esposo: (sarcástico) Sim, claro, pode deixar.

Esposa: Não se preocupe, Ricardo. Nós o avisaremos com certeza. (Fechando a porta) Você não devia implicar tanto com os pretendentes de Thaís. Às vezes ela parece tão solitária...

Esposo: (a partir deste momento, totalmente ríspido com a esposa) É bom que ela fique um pouco sozinha.

Esposa: Ela sempre foi sozinha. Sozinha e doente.

Esposo: Então por que você não a faz companhia?

Esposa: Você sabe que ela me odeia.

Cena 5 – (Café da manhã. O esposo e a esposa comem silenciosamente, sem conversarem. Entra Thaís)

Esposa: (Alegremente) Bom dia filha.

Thaís: (Ignorando completamente a mãe, dá-lhe as costas) Bom dia papai. (abraça-o).

Esposo: (Seco) Bom dia.

Cena 6 – (Sala de Estar)

Esposo: Ela não te odeia.

Esposa: Se não fosse por você, às vezes eu acho que ela seria capaz de me matar.

Esposo: Não seja tola, Thaís ainda é uma criança.

Esposa: Ela já é uma mulher.

Esposo: (pausa. Foge do assunto) Vou descansar um pouco.

Esposa: Não me dá nenhum beijo? (aproxima-se e o beija. Ele deixa-se beijar sem reação alguma) Sou sua mulher, está lembrado? (o beija no pescoço) Você não é mais o mesmo. (abaixa-se e abre-lhe o fecho da calça, ele recua) Como pode fingir tanto? (faz menção de chorar, ele dá-lhe as costas) Não posso mais suportar isso! (sai batendo a porta).

Cena 7 – (Quarto de Thaís, penumbra. Entra o amante e a agarra abruptamente. Ela, no início acanhada, cede.

Tiram as roupas com violência, beijam-se ávidos um do outro, fazem amor brutalmente: o amante a trata como uma prostituta e ela, como ao homem de sua vida).

Thaís – Eu te amo... eu te amo, meu amor... eu te amo tanto, tanto...

O amante – (gozando, em sussurros) Grande coisa!
(ruído de fechadura. Thaís e o amante interrompem a relação, vestem-se apressados).

Cena 8 – Na sala, a mulher despede-se de alguém à porta. O esposo a observa em silêncio. Interage apenas quando a mulher fecha a porta.

Esposo: Com quem estavas falando? (apenas para informar-se, sem ciúme algum)

Esposa: Com ninguém.

Esposo: Tudo bem então.

Esposa: Pois quê lhe interessa? Você tem mais ciúmes de Thaís que de mim! Te preocupas mais com os pretendentes de Thaís do que com quem me elogia com segundas intenções!

Esposo: Isso não é verdade!

Esposa: Como não é? Desde que ela se tornou adolescente pareces obcecado por ela. Nos amávamos, e você parece ter me esquecido por ela.

Cena 9 – (Sala).

Esposa: Estás estranha Thaís. Sentes alguma coisa?

Thaís: Nada de anormal, mãe. Eu sou doente, lembra? (Longa pausa) Mãe, matarias por amor?

Esposa: O que é isso minha filha? Estás apaixonada?

Thaís: Matarias?

Esposa: Talvez, por teu pai.

Cena 10 – (Sala, continuação da cena 7).

Esposo: Como podes ter ciúmes da própria filha?

Esposa: Você a fez viajar só para que ela não encontrasse o namorado.

Esposo: Ele não é namorado dela!

Esposa: Estás vendo? Por mim, sequer se alteras!

Esposo: É que confio em você.

Esposa: E que mais sentes por mim além de confiança?

Esposo: (sem convicção alguma) Ora, amo-te querida.

Esposa: Amas? Quando ficaste pelos cantos como um cão sem dono quando de minhas ausências? Andas errante pela casa nestes dias que ela não está. Parece que ficas feliz quando saio, que te entristeces quando retorno...

Esposo: Eu te amo, querida!

Esposa: Então proves! (Ele a abraça e beija. As luzes diminuem a intensidade na mesma proporção em que as do quarto de Thaís aumentam.)

Cena 11 – Quarto de Thaís.

Thaís: Qual sonho mais louvável do que o homem a quem se ama? Se pudéssemos viver de sonhos... Mas não! O mundo é a triste constatação das ilusões perdidas. Mas eu quero! Quero tudo! Nada mais existe que não seja minha vontade, e eu quero tudo só para mim, por um instante que seja, já será o suficiente. (Entra o amante. Thaís volta-se para janela dando-lhe as costas. Ele a agarra pela cintura e ela o repudia. Ele a joga então na cama e tira-lhe as calcinhas, lambendo sua vagina em seguida) Você me ama?

Amante: Eu te amo minha filha.

Thaís: Mais do que a mamãe?

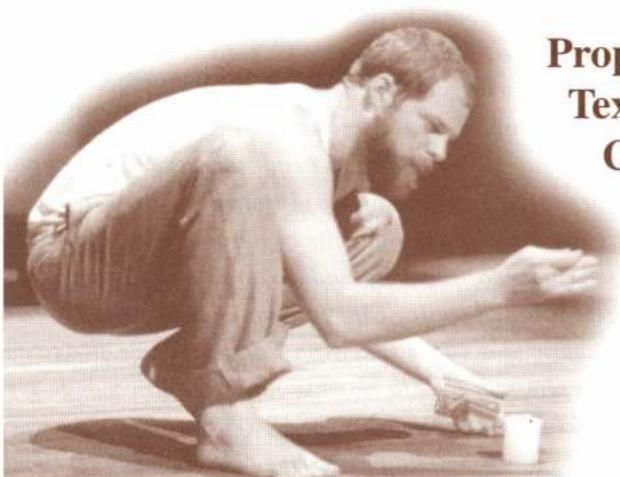
Amante: Sequer lembro que você tem mãe quando estou contigo.

Thaís: Então hoje, papai, você será só meu, eternamente meu. (começa a estrangulá-lo)

Amante: (sufocando) Sua mãe está aí ao lado...

(com as unhas Thaís rasga-lhe o pescoço antes que ele possa defender-se. Ouvindo os ruídos, com os cabelos molhados e em roupão de banho, a esposa abre de um golpe a porta do quarto, deparando-se com a filha semi nua e o marido ensanguentado com a cara entre as pernas da filha, grita com horror. Thaís começa a rir desvairadamente. Ao fundo e aos poucos Meditação de Thaís começa a tocar.)

FIM



Proposta de Trabalho “Nova Dramaturgia”
Texto: Copo de Cristal que não Sabe se
Cai no Balançar do Armário
Autor: Ricardo Sontag

“Sempre, além da morte, um som vem de dentro, calmo, ‘pesado’, no compasso do meu sangue. Como um beijo simples”.
(Violeta de Outono – banda brasileira)

CENA 1

(Ele entra em cena com a sua janta na mão: um prato de comida re-quentada. Vai em direção a escrivaninha cheia de livros, papéis e um dicionário. Enquanto come, tenta trabalhar na tradução. Toca o telefone quase até o décimo toque, até que ele decide atender. Afasta o telefone do ouvido pois a voz de sua mãe é estridente, tal como os assuntos dela também, é melhor assim, pois, ao final, é só aproximar-se do fone e assentir mecanicamente. mas quando o fez, ela já havia desligado. Dá de ombros, volta ao trabalho que vai ficando cada vez mais tornando-se lento e cansado, quando percebe isso, procura abrir bem os olhos, respirar, convencer-se de que está acordado, não consegue lembrar-se da palavra que buscava no dicionário, com isso, consente em fechar um pouco os olhos, sem soltar a caneta, porém, quando abre os olhos para continuar o trabalho, não tem forças para erguer a cabeça da mesa. Adormece.)

CENA 2

Duas figuras entram e começam a fazer um círculo ao redor dele com os objetos que estão em cena e com os que eles trazem dentro de um saco. Um deles tira o lírio do saco, olham-se, uma semi-risada irônica dos dois, colocam-na no círculo. Com esse mesmo ar colocam o papel, a caneta, a vela, e em triunfo, os comprimidos e a taça. Um deles pega mais duas taças, o outro não comprehende a necessidade delas, para explicar, pega a garrafa de champagne. Discutem com o olhar se devem ou não fazer essa "bondade", concordam que sim. O círculo está fechado. Eles saem.

CENA 3

Toca o telefone, ele acorda num salto. Atende. Desta vez o assunto que o outro lado da linha fala interessa-lhe, várias vezes esboça o gesto facial de replicar, mas não lhe dão a oportunidade, pois quem falou, falou o que tinha de falar e desligou sem se despedir. Ele sozinho na linha. Perplexo, recoloca o telefone no gancho. Só agora pôde perceber as dores no corpo por ter dormido de mal jeito e percebe, por fim, o círculo ao seu redor (depois de ter se espreguiçado). Abaixa a cabeça sobre a mesa, procura organizar os fatos no protocolo de sua mente. A escrivaninha bagunçada. Não precisa mais estar. Começa a jogar no lixo, freneticamente, tudo o que há sobre a escrivaninha, mas quando vai jogar umas contas a pagar que ali estavam, hesita, e ao invés de jogá-las no lixo, varre-as para dentro de uma gaveta. A escrivaninha limpa. Pausa longa. Tem de fazer o telefonema:)

ELE: - Alô? Melissa? Sou eu. Você pode vir aqui agora? (pausa) É inadiável? (pausa) Então vem prá cá. Não demora, vem logo, vem rápido, tá bem? (pausa) ótimo! Eu te adoro! Beijos! Tchau.

(Desliga o telefone. Salta da cadeira e começa a preparar o cenário para o "ritual": retira do círculo o lírio, a vela, as três taças, o papel e a caneta. Escreve algo no papel, dobra-o bem. Com os outros objetos do círculo, ele monta uma espécie de caminho em direção ao quarto. Prepara a taça com os comprimidos (que são barbitúricos, psicotrópicos e drogas afim), acende a vela, coloca-a numa posição semi-escondida próxima do final do caminho, e junto dela, o bilhete, o lírio e a taça de comprimidos. Nas duas outras taças, coloca champagne. Para esperar, senta-se na cadeira jogando todo o peso do corpo (está de costas para o público). Com um gesto, pede que a música que toca como sonoplastia seja aumentada. Ouve a música. Toca a campainha. Já levantando-se, pede que o som seja abaixado, pega uma das taças de champagne e vai atender. Antes que ela possa falar, ele coloca a taça nas mãos dela e rapidamente busca a sua para brindarem. Brindam, mas ela parece querer fazer outra coisa.)

CENA 4

(Repete desde quando ele ouvia música, porém, quando ele atende, antes que ele pudesse oferecer o champagne, ela se joga nos braços dele, ele não entende, ela procura se conter, vai soltando-o lentamente).

CENA 5

Brindam exatamente como na cena 3, apesar desta cena ser continuidade ao mesmo tempo da cena 4 também. Mal o brinde termina e ela adentra o apartamento para buscar algum indício do "ritual", e encontra-os. Volta-se para ele, bebe um gole mais de champagne, larga a taça (com o líquido ainda pela metade) e vai beijá-lo novamente. Cresce a intensidade do beijo, e a medida que isso acontece, sem deixar de se beijar eles seguem para o quarto, nesse interim, o volume da música vai aumentando. No quarto, o beijo transcende. Ele agora dorme. Ela, com um cuidado já estudado outrora, levanta-se, vai em direção a taça de comprimidos, e livra-se do seu conteúdo. Ele finge cuidado ao se levantar, enquanto ela finge dormir. Ele vai em direção a taça de comprimidos, encontra-a vazia. Por um instante, fica como que sem reação. Ela se mexe na cama provocando um ruído que soa como um chamado, e ele descobre a reação: apaga a vela e volta prá cama.)

CENA 6

(Repete a cena de se livrar da taça de comprimidos desde quando ela se levanta, mas quando ela pega a taça, hesita por um instante ("eu poderia, ao invés, fazer desse a minha solução final", é o pensamento dela), mas acaba terminando a cena como da primeira vez.

CENA 7

(Repete a mesma cena de antes, porém, já ao se levantar ela duvida que pode cumprir o "ritual", sem sucumbir a idéia exposta acima, quando tem a taça nas mãos, hesita por mais tempo do que antes, mas termina a cena normalmente.)

CENA 8

(Repete a mesma cena, porém, ao se levantar, já nem sabe o que fará com os comprimidos, chega até a tropeçar no meio do caminho, uma pequena pausa na caminhada para verificar se ele despertou: não. Pega

a taça, verifica de novo se ele despertou: não. Livra-se da taça.)

CENA 9

(Levanta-se já aparentemente decidida a não cumprir o "ritual" (tanto o dele como o dela), mas ainda sim tropeça, segura o impulso de verificar se ele despertou, pega a taça, hesita muito (esperando pelo "ritual", na verdade), até que ele faz o mesmo movimento/ruído que ela fez na cama na cena 5, que soa como um chamado, e o impulso acaba desembocando na ação de apagar a vela e voltar pra cama).

CENA 10

(Repetição da cena 5 à partir do momento que ele se levanta. Porém, quando ele descobre a reação e vai apagar a vela, percebe que ela já está apagada, volta pra cama.)



Proposta de Trabalho "Nova Dramaturgia" Texto: Chata, Fria e Sem Recheio Autor: Rogério Christofeletti

(Sala de jantar com mesa e duas cadeiras, um pequeno sofá e uma TV virada para ele. Uma banheira ao lado da mesa. Na frente da Tv, Anselmo troca insistenteamente de canal com o controle remoto. Mila está na banheira, coberta com espuma até os ombros. O Narrador está diante do público)

NARRADOR (sem descolar os olhos do tricô que está fazendo, filosofa) -A confiança é um vaso que não se cola. Quando quebrada, não adianta tentar juntar os pedacinhos. Nada vai ser como antes. Vejam só o caso do Anselmo e da Mila. Ele sempre fica calmo quando ela chega do trabalho e vai direto para o banheiro.

ANSELMO (imitando Mila, irritado) -Vou tomar um banho, depois a gente janta, tá?

NARRADOR -Nem precisava tanto! Depois de um dia de trabalho, ela volta pra casa e se envolve numa bolha protetora: o banheiro. Neste exato momento, ela deve estar sob a forte ducha, recebendo um jato d'água quente. (Mila se ensaboava na banheira) Pelo ralo, vão os seus pensamentos e os restos de um dia inteiro...

ANSELMO (Mesmo estando muito próximo, ele berra) -Consegui fechar o negócio do apartamento?

MILA (como se estivesse distante) - O que você fez hoje?

ANSELMO (ainda berrando) - Nada demais. Revi alguns álbuns de fotografia, limpei algumas gavetas... nada demais para um dia de férias. E aí, vendeu o apartamento?

MILA (como se estivesse distante) -Está com fome? O que acha de pedirmos uma pizza?

NARRADOR - Pode até parecer, mas ela não estava ensaboando os ouvidos.

ANSELMO (aos berros ainda) - Posso pedir pelo telefone, se quiser O mesmo sabor de sempre? (Ele pega a agenda, olha fixamente para a bolsa da mulher sobre o sofá. Fica tentado a abri-la, mas a coloca sobre a TV)

NARRADOR - Ela equilibra a quantidade de xampu na

concha de uma das mãos e despeja sobre os cabelos. Seu pensamento vai longe, atravessa a cidade e pousa num apartamento.

MILA (em volume alto) - Alguém ligou? (É a vez de Anselmo não responder, ele está ao telefone, pedindo a pizza)

NARRADOR - Ela ensaboa as axilas levemente suadas, e lembra de como, no começo, ele adorava beijá-la ali. Há sete anos, Anselmo beijava e mordia suas costas. Hoje, o máximo que pode fazer é morder um pedaço de pizza de lombo.

ANSELMO (desliga o telefone e anuncia) - Vai chegar em dez minutos!

MILA (gritando) - Vamos tomar um vinho?

NARRADOR (brincando, usa a peça de tricô enquanto fala) - O rosto é a primeira parte do corpo que ela enxuga. Antes, eles tomavam banho juntos, mas neste apartamento, o box é muito pequeno. Aliás, tudo aqui é pequeno.

(Anselmo termina de colocar a mesa e volta a sentar na frente da TV, girando pelos canais ininterruptamente. Ela se levanta da banheira, veste o roupão de banho e senta à mesa)

ANSELMO (irritado, comenta) - Não sei porque eu insisto nisso aqui!

MILA (olhando para o marido) - Eu também.

(Eles se encaram, mas toca a campainha. Anselmo traz a caixa até a mesa)

NARRADOR (em tom filosófico) - Milhões de pessoas comem pizza diariamente. Prático e saboroso, o prato é um deleite universal. Em forma de círculo, a pizza é uma iguaria que aproxima as pessoas!

MILA (Mila retira a tampa e se irrita) - Calabresa, Anselmo? De novo?

ANSELMO - Eu perguntei e você não respondeu o que queria. É a que você mais gosta, não é?

MILA - Você não liga mesmo para o que eu quero! É sempre assim: só o que você pensa é que é o certo. Só!

(Anselmo não responde, pois acaba de roubar um pedaço de calabresa, que mastiga deliciosamente. Ele enche os copos de cerveja, esvaziando a latinha suada)

MILA (protestando novamente) - A gente não ia tomar vinho?

NARRADOR - O vinho é a bebida dos deuses, a cerveja, dos cafajestes!

ANSELMO (alheio) - Quanto é que estão pedindo naquele apartamento?

MILA (contrariada) - Setenta. Adoro quando você derrama espuma na toalha!

ANSELMO - É caro! Por aquilo ali, é caro. Ninguém vai pagar o que pedem

MILA - Depois, ficam as marcas na madeira da mesa. Tudo amarelado...

ANSELMO - São dois dormitórios, né?

MILA - Não era pra ficar assim essa mesinha era da minha avó. E antiga, de madeira nobre. Não é pra derramar cerveja nela...

ANSELMO - Além do mais, o prédio é velho. O elevador não funciona nunca, e eu sei que tem uns problemas elétricos lá. Sempre dá queda de energia.

MILA - Aliás, não sei porque colocar em copo, se a gente tem as latinhas aí! Coisa mais besta! Por que não bebemos no gargalo das latas? (despeja a cerveja de volta a lata e joga o copo vazio na banheira. Passa a beber na latinha)

ANSELMO - Setenta é muito. Ninguém vai pagar. Se você quiser comissão disso vai ter que baixar, porque assim não vende...

NARRADOR (sério, brincando com as agulhas) - Num casamento, o diálogo é super importante!

MILA - A pizza está boa, mas eu não gosto de calabresa!

ANSELMO - Eu não moraria lá, por nada!

MILA - A massa é grossa, do jeito que se fazia lá em casa. O queijo vem em camadas, derretidas uma a uma, e o recheio se deita sobre aquele mar amarelo de queijos. Mas eu odeio calabresa!

ANSELMO - A localização é até boa, mas eu odeio edifício velho. Sempre dá problema. E os síndicos são uns merdas!

NARRADOR - Uma relação pode ser como uma pizza: chata, fria e quase sem recheio...

MILA - Eu detesto calabresa, Anselmo! Por que cê pediu isso?

ANSELMO - Odeio intransigência. E os síndicos acham que são os bons, que têm a lei e a ordem de seu lado. (Dá uma garfada brusca na caixa e arrasta um pedaço para o prato. Ela se assusta, e derruba o copo de cerveja no prato dele)

ANSELMO - Pô, Mila! Olha o que você fez! Você sempre disse que adorava pizza de calabresa! Pombas! Vê se toma jeito! Olha só: encharcou meu pedaço!

MILA (Segurando o riso enquanto pode) - O preço é esse mesmo: setenta! Se quiserem, que comprem. Se não quiserem, vendemos para outro! (ela pega o copo dele, vazio agora, e joga na banheira. Num movimento rápido, ela puxa o prato dele e empurra a embalagem, trocando as peças)

ANSELMO (Atacando um pedaço) - Quanto que poderia render em comissão no negócio?

MILA - Ah! Não sei de onde você tirou esta de prédio velho. É uma construção sólida,

de vinte anos apenas. Além disso, o local é tradicional, tem um charme especial. É bem espaçoso em comparação

com o que se tem por aí!

NARRADOR - Corretores de imóveis são todos iguais! (de repente, Mila invade a caixa de pizza, roubando outro pedaço. Anselmo a olha com ódio. Três segundos de confrontamento)

NARRADOR - Os olhos de um homem são como cães de guarda. Mais parecem estar presos à correia. Eles vigiam tudo, e farejam o que não podem ver!

ANSELMO (Olhando fixo para a mão dela, mas mantendo a calma) - Cadê sua aliança?

MILA (alheia) - Vai querer este último pedaço?

(Sem ouvir a resposta, ela avança sobre a caixa, mas Anselmo coloca a faca sobre a última fatia, impedindo qualquer movimento)

ANSELMO (agora, sem a calma de antes) - Onde está sua aliança? Perdeu?

MILA - Se não quiser, eu quero este pedaço.

ANSELMO - Você disse que odiava calabresa e agora quer?

MILA - Eu não sei do que está falando. (Olha para o marido e coça a base do dedo anular)

ANSELMO - Não sabe? Sabe, sim! Falou agorinha mesmo que detestava pizza de calabresa. Não se faça de desentendida!

MILA - Não estou falando disso! Estou...

ANSELMO (interrompendo) - Ah! Está sim! Agora, quer se fazer de vítima! Não faça este arzinho de besta, não! Que eu te conheço!

MILA - Olha aqui, Anselmo, não grita não! Eu não sei onde deixei a aliança, talvez no banheiro...

ANSELMO - Não muda de assunto, Mila! É sempre assim quando está acuada. Agora esqueceu que detestava calabresa. E esqueceu onde está a aliança!

NARRADOR (Pegando a peça de tricô e examinando) - Ih! Acho que isso aqui está um pouco esgarçado, hein?

MILA (grave) - Se não for comer, eu quero este pedaço!

ANSELMO - Não foge, não! Responde o que eu te perguntei!

MILA - A pizza está melhor do que eu esperava, e a calabresa nem está ruim...

ANSELMO - Esqueceu a aliança na pia de algum motel?

NARRADOR (ainda olhando para a peça) - Ah! Tem um furo aqui!

MILA (Explodindo, agita-se na cadeira, e acaba puxando um pouco a toalha da mesa) - Não seja ridículo e solte já este pedaço!

ANSELMO - Ah! De repente, voltou a gostar de calabresa...

NARRADOR (agora, olhando as agulhas e comparando-as) - Ah! As agulhas são diferentes! Isso aqui não podia dar certo mesmo!

MILA - Você ficou louco, Anselmo? Que pia de motel?!

ANSELMO - Por que o espanto? Você não seria capaz?

MILA - Tanto seria que eu quero este último pedaço!

ANSELMO - Não estou falando da pizza de calabresa. Estou falando do motel!

MILA - Que motel, Anselmo! Não seja idiota! Que desconfiança mais infantil! ...

ANSELMO - Então ta! Come!

MILA - Agora, já perdi o apetite. Você estragou tudo, me ofendendo assim...

NARRADOR (começando a desfiar a peça de tricô) - Não sei se vai dar pra recuperar isso não...

ANSELMO (em tom de exigência) - Eu quero ver a aliança, Mila!

MILA - Vá ver no banheiro!

ANSELMO - Pra você avançar sobre a pizza e dizer que adora calabresa? Eu não sou otário não, mocinha!

MILA - É otário sim! Por que é que você mexeu na minha bolsa?

ANSELMO - Eu não mexi!

MILA - Mexeu, sim! Quando cheguei, ela ficou no sofá. Agora está sobre a televisão! Você não confia em mim? Precisa sempre ficar me revistando?

NARRADOR (cantarola, desfiando a peça de tricô) - "Com a corda Mi do meu cavaquinho, fiz uma aliança pra ela. Prova de carinho..."

MILA - Parece que está sempre procurando evidências!

ANSELMO (como quem mata uma charada) - Ah! Então há evidências para se achar!

MILA - Pára de me acuar! Você quer provar algo que não existe!

ANSELMO - O que não existe? Diga com suas próprias palavras...

MILA - Diga você porque estava mexendo na minha bolsa! Estava pegando o que? Dinheiro? Cheques? Cartões?

ANSELMO (Com a faca de mesa apontada para ela) - Está insinuando que sou algum ladrão?

MILA - Você é quem está dizendo. E por que estava tão interessado na comissão que eu vou ter com o apartamento? Ou com a venda do imóvel? Está tão interessado assim no meu dinheiro?

ANSELMO - Ora, não tem nada a ver! (larga a pizza para ela)

MILA - Ah! Está fugindo, é? É sempre assim: me provoca, me sufoca com estas idiotices e agora se recolhe que nem um cachorrinho molhado. É só falar umas verdades que você volta à razão...

NARRADOR (de volta ao casal) - Quando ela o pressiona assim, ele sempre toma uma iniciativa!

ANSELMO (*desarmado*) -Eu mexi na sua bolsa, sim...

MILA - Eu sei. Mas por que? o que estava procurando?

ANSELMO - Dinheiro para pagar a pizza.

MILA - Ora, Anselmo, seja mais original! Vai bancar o santo, agora?

ANSELMO - Eu não tinha dinheiro... Não tenho mais nada...

MILA - Como não tem mais? E o abono de férias? Ainda não te pagaram?

ANSELMO - Não tem férias. Eu menti.

MILA - Quê? O que aconteceu, Anselmo?

ANSELMO -Me despediram. Me pegaram numa armadilha. Eu tinha armado um esquema pra roubar a empresa, mas o Júlio me entregou.

NARRADOR (*pega uma terceira agulha*) -Ah! Se eu usar esta outra agulha, talvez dê certo agora... .

MILA -Não é possível! Você só pode ter ficado louco mesmo! O que é que te deu, Anselmo?

ANSELMO - E a aliança?

NARRADOR (*cantarola*) -" Aquela aliança, você pode empenhar ou derreter..."

MILA -Não muda de assunto! O Júlio fez isso? Ele te dedurou?

ANSELMO -Está mesmo no banheiro?

MILA -Anselmo, escuta não delira, homem! Como foi que te pegaram?

ANSELMO -Eu vou pegar a aliança lá...

MILA -Anselmo, ouve, homem. a gente está numa situação filha da mãe e você só pensa nesta aliança!

NARRADOR (*irônico*) -Acho que não é possível fazer tricô com três agulhas... (*joga uma delas na banheira*)

MILA - Anselmo, volta pra realidade, e deixa esta aliança pra lá! Esquece, pombas!

ANSELMO -Quem esqueceu foi você. A aliança devia estar no seu dedo.

MILA -Ah, então era isso: você procurou a aliança na

minha bolsa..

ANSELMO (*tira uma aliança do bolso da calça*) -A minha está aqui. Eu não me esqueci.

MILA -Filho da puta!

NARRADOR (*com as agulhas na mão, mas dirigindo a uma delas*)- Não se preocupe, Anselmo! Este xingamento não era pra você. Continue a sua ladainha!

ANSELMO -Mila, cadê a sua aliança? Vendendo as duas, a gente pode deixar o país.

MILA -Viajar? Agora? Não, Anselmo, eu não vou te ajudar nesta loucura toda!

ANSELMO -Eles vão colocar a polícia atrás da gente.

MILA -Da gente, não! De você!

ANSELMO -Eles vêm atrás de nós dois. Ou você acha que a polícia não vai te fazer de isca pra me pegar!

(*Mila mostra desespero, ameaça chorar. Anselmo vai até a banheira e passa a vasculhar na espuma*)

ANSELMO (*mxendo às cegas, tentando alcançar o fundo. Ele grita como se estivesse distante*) -Será que caiu no ralo?

MILA (*olhando para os lados, buscando uma saída, alheia*) -Não sei. .

ANSELMO (*ainda procurando e aos berros*) -Não estou achando, Mila! Tem certeza de que deixou por aqui?

MILA (*pensativa, buscando algo na lembrança, Mecânica*) -Por aí? Talvez...

ANSELMO (*aos berros, meio impaciente*) -Cadê esta aliança, hein?

MILA (*Decidida, pega a bolsa sobre a TV e deixa o apartamento com pressa*) - Aquele filho da puta

NARRADOR (*pega as duas agulhas.e as espeta no novelo de linha. Toma o novelo, que mais parece uma cabeça e fala com ele*) -Pode procurar à vontade, meu caro. Mas, quem sabe se você olhar em outra banheira...

FIM

Participantes do Projeto Dramaturgia

Autores

Afonso Nilson, André Silveira, Ricardo Sontag, Rogério Christofoletti

Atores

Arno Alcântara Jr., Gika Voigt Wolf, James Beck, Silvana Silva

Diretores

Carlos Crescêncio, Daniel Olivetto, Pepe Sedrez, Sidinéia Köpp

FIGURINO

Indicados

GLÁUCIA GRÍGOLO
"F"
UDESC / UNIVALI - SC

ELIZABETH MÂNICA
"O FERREIRO E A MORTE"
Universidade de Passo Fundo - RS

AUGUSTO PESSOA
"CONTRAÇÃO DE HISTÓRIAS"
UNIRIO - RJ

Premiada: Elizabeth Mânica

CENÁRIO

Indicados

RODRIGO LOPES
"O FERREIRO E A MORTE"
Universidade de Passo Fundo - RS

NELSON KAO E RENÉ PIAZENTIN
"MARIA MADALENA OU A SALVAÇÃO"
Universidade de São Paulo - SP

ULISSES COHN
"LA CHUNGA"
Universidade de São Paulo - SP

Premiado: Ulisses Cohn

ILUMINAÇÃO

Indicados

TATY KANTER
"MARIA MADALENA OU A SALVAÇÃO"
Universidade de São Paulo - SP

MÍLTON MORALES
"LA CHUNGA"
Universidade de São Paulo - SP

RICARDO MARQUES E
RUBENS LIMA JÚNIOR
"CONTRAÇÃO DE HISTÓRIAS"
UNIRIO - RJ

Premiado: Milton Morales

CONCEPÇÃO SONORA

Indicados

JEFFERSON BITTENCOURT
"F"
UDESC / UNIVALI - SC

MARCO ANTÔNIO RODRIGUES
"MARIA MADALENA OU A SALVAÇÃO"
Universidade de São Paulo - SP

Premiado: Jefferson Bittencourt

CONJUNTO DE ATORES

Indicados

"F"
UDESC / UNIVALI - SC

"O FERREIRO E A MORTE"
Universidade de Passo Fundo - RS

"CONTRAÇÃO DE HISTÓRIAS"
UNIRIO - RJ

Premiado: O Ferreiro e a Morte

ATRIZ

Indicadas

GLÁUCIA GRÍGOLO
(como Glauss)
"F"
UDESC / UNIVALI - SC

ROSANA CARVALHO
(como Maria Madalena)
"MARIA MADALENA OU A SALVAÇÃO"
Universidade de São Paulo - SP

RITA TOLEDO
(como Meche)
"LA CHUNGA"
Universidade de São Paulo - SP

Premiada: Rosana Carvalho

ATOR

Indicados

ÍGOR LIMA
(como F)
"F"
UDESC / UNIVALI - SC

DANIEL INFANTINI
(como Josefino)
"LA CHUNGA"
Universidade de São Paulo - SP

DANILO GRANGEIA
(como Chunga)
"LA CHUNGA"
Universidade de São Paulo - SP

Premiado: Daniel Infantini

DIREÇÃO

Indicados

JEFFERSON BITTENCOURT
"F"
UDESC / UNIVALI - SC

MERLE IVONE BARRIGA
"MARIA MADALENA OU A
SALVAÇÃO"
Universidade de São Paulo - SP

MARCO ANTÔNIO
RODRIGUES
"LA CHUNGA"
Universidade de São Paulo - SP

Premiado: Marco Antônio Rodrigues

ESPETÁCULO

Indicados

"F"
UDESC / UNIVALI - SC

"O FERREIRO E A MORTE"
Universidade de Passo Fundo - RS

"LA CHUNGA"
Universidade de São Paulo - SP

Premiado: La Chunga

Prêmio Destaque Mostra Paschoal Carlos Magno
(eleição por voto popular)

Premiado:
Histórias de Amor
Menestrel Faze-Dô
Lajes / SC

PRÊMIO ESPECIAL DO JÚRI

Conferido a Jefferson Bittencourt

Pela direção do Espetáculo "F"

MENÇÃO HONROSA

Conferido ao Núcleo de Pesquisa da UNIRIO

Pelo Espetáculo "Contração de Histórias"

MENÇÃO HONROSA

Conferido aos Técnicos e Equipe de Suporte

Pelo entusiasmo e eficiência com que deram suporte às montagens dos Espetáculos do 16º FUTB

MENÇÃO HONROSA

Conferido a Egon José Schramm (Reitor) e Roberto Diniz Saut (Pró-Reitor de Extensão e Relações Comunitárias)

Por mais esta Edição do Festival Universitário
de Teatro de Blumenau

Festival Universitário de Teatro de Blumenau

O Públíco como



"Histórias de Amor" - Asilo São Simão



"Carga Viva" - Estacionamento do Shopping Neumarkt

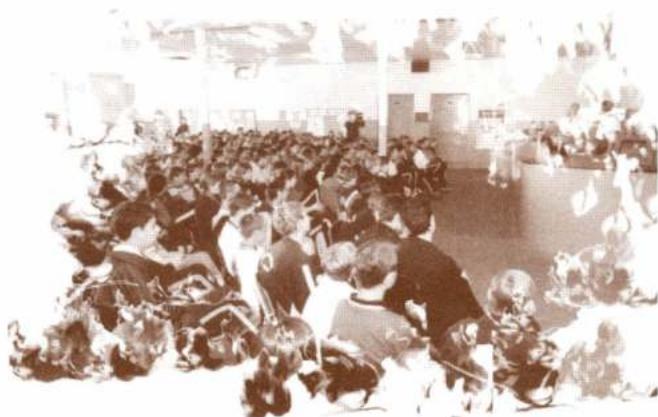


"Histórias de Amor" - Praça do Teatro

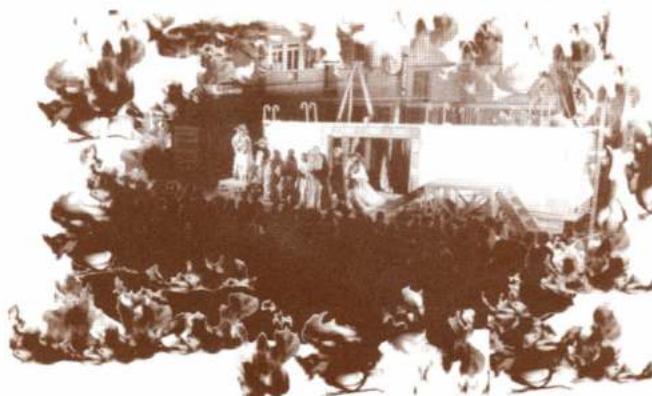
Participante do Festival



Teatro Carlos Gomes - Espetáculo de Abertura



"Até a Última Estação" - E.B.M. Anita Garibaldi



"O Ferreiro e a Morte" - Pátio do Teatro Carlos Gomes

Público atingido ao longo
Das 16 edições:

1987	5.000
1988	8.000
1989	9.000
1990	10.000
1991	10.000
1992	11.000
1993	12.000
1994	12.000
1995	14.500
1996	16.000
1997	17.000
1998	18.500
1999	19.000
2000	19.000
2001	20.000
2002	22.000
Total:	223.000

Espectadores.



... SOBRE RODAS

O Palco sobre Rodas, no Festival Universitário de Teatro de Blumenau, é o instante em que a cena transcende as cinquentenárias paredes do Teatro Carlos Gomes para se liquefazer na paisagem urbana da nossa cidade. O público que assiste às peças teatrais é tão diversificado quanto inusitado. Verdadeiramente, o cidadão em construção. Para o blumenauense, significa adquirir um bem cultural lapidado e desvelado por atores vindos dos quatro cantos da América Latina. E, para esses atores, fica a certeza que o Vale do Itajaí respira o fazer teatral, quando Blumenau capitanea o maior festival nacional de teatro universitário.

Desde a sua criação, o Palco sobre Rodas frequenta pátios de escolas, ancionatos, terminais urbanos, shopping center, supermercados, praças e o presídio regional. É o momento em que o teatro se torna verdadeiramente democrático e o público aplaude!

(Nassau de Souza)



Um dia a coisa cai
Grupo de Teatro do CEART - UDESC
Florianópolis / SC



Carga viva
Grupo de Teatro do CEART - UDESC
Florianópolis / SC



Na loja de chapéus
Grupo de Acadêmicos da FURB
Blumenau / SC



Pedra de Coração
Grupo Matula de Teatro
Campinas / SP

CONVIDADOS

Comissão de Seleção

Paulo Vieira (João Pessoa/PB)

Fernando Peixoto (São Paulo/SP)

André Carreira (Florianópolis/SC)

Jurados

Antônio Guedes (Rio de Janeiro/RJ)

Jefferson Del Rios (São Paulo/SP)

Renato Ferracini (Campinas/SP)

Bya Braga (Belo Horizonte/MG)

José Ronaldo Faleiro (Florianópolis/SC)

Oficinas

Ação Teatral: consciência e criação

Bya Braga (Belo Horizonte/MG)

Voz e Ação Vocal

Renato Ferracini (Campinas/SP)

Ana Cristina Colla (Campinas/SP)

O Texto Dramático e a Fala Teatral

Antônio Guedes (Rio de Janeiro/RJ)

Dramaturgia Aplicada

Paulo Vieira (João Pessoa/PB)

Teatro de Rua como Interferência na Silhueta Urbana

André Carreira (Florianópolis/SC)

Direção Teatral

Silvana Garcia, Marcelo Marchioro,

Fátima Saadi, Roberto Mallet e

Fernando Villar

Analisadores de Espetáculos

Silvana Garcia (São Paulo/SP)

Marcelo Marchioro (Curitiba/PR)

Fátima Saadi (Rio de Janeiro/RJ)

Roberto Mallet (São Paulo/SP)

Fernando Villar (Brasília/DF)

Coordenador do Projeto Dramaturgia

Alfredo Megna (Argentina)

Palestras

Paulo Betti (RJ)

A função do Ator

Lauro Góes (RJ)

Histórico do Fundamento “adaptação” do teatro: do épico e do lírico para o dramático

Fernando Peixoto (SP)

Grupo Oficina - de 1963 a 1970 - aspectos da dramaturgia

Silvana Garcia

Rumos da Dramaturgia

Marcelo Marchioro

Usina das artes: uma experiência de repertório no Brasil

José Ronaldo Faleiro

O Ator e a Teatralidade contemporânea

Celso Nunes

Palavras, palavras, palavras, o resto é silêncio? Texto escrito e texto falado. A palavra é uma ferramenta de trabalho para o autor e o diretor.

AGRADECIMENTO

O texto espetacular, sua
estrutura e suas convenções.

O lugar das novas formas
da arte teatral,
naquilo em que nenhuma
outra arte penetra ou se lhe aproxima:
a estrutura do texto.

A multiplicidade de abordagens
expostas à crítica e ao aplauso.

O talento e a versatilidade de nossa gente

a todos que compartilharam esse talento com o

16º FESTIVAL UNIVERSITARIO DE TEATRO DE BLUMENAU

O NOSO
OBRIGADO!!

17º FESTIVAL
UNIVERSITÁRIO
DE TEATRO
DE BLUMENAU

04 a 12 DE JULHO DE 2003



O A O R

oficinas
PALESTRAS
ESPECTACULOS
PALCO SOBRE RODAS



**Pró-Reitoria de Extensão e Relações Comunitárias
Divisão de Promoções Culturais
Bloco A - sala 201**

**Rua Antônio da Veiga, 140 - Blumenau - Santa Catarina - Brasil - CEP 89010-971
<http://www.furb.br/futb> - e-mail: dpc@furb.br**