

O TEATRO *Transcende*

17º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO
DE TEATRO DE BLUMENAU

11ª MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO



Realização:



Patrocínio:

*Lei de Incentivo
à Cultura*



Ministério
da Cultura



Apoio:



O TEATRO Transcede

ISSN nº 1516-7739
Ano 12/2003 - nº 12



FURB BIBLIOTECA CENTRAL



Reitor

Prof. Egon José Schramm

Vice-Reitor

Prof. Rui Rizzo

**Pró-Reitora de Extensão e
Relações Comunitárias**

Dra. Lúcia Sevegnani

**Chefe da Divisão de
Promoções Culturais e Eventos**
Profª Noemí Kellermann

**Coordenadora do 17º Festival
Universitário de Teatro
de Blumenau**
Profª Pitá 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: (047) 322-8818 - Fone (047) 321-0200
CEP 89.010-971 - BLUMENAU - SC

**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.

A Alma da Cena.... O ATOR

Ser de infinita emoção desabrocha no palco feito flor na primavera, contorce-se em personagens mil, brotadas no fundo de sua alma. Encarna o vilão, o mocinho, o ingênuo, o audaz, com energia real, com emoção real, numa ação irreal.

A contradição entre seu eu e o eu do personagem transfigura o ator em miríade de faces, cores, gestos e emoções.

Na platéia o público ri, chora, vibra no vai e vem do ator no palco.

Desrido da realidade, no momento sublime do personagem, o ATOR se

supera e inventa o novo.

Mira-se na realidade, mas a amplia em gestos largos, em emoções plenas, em espaço não disponíveis para o real.

Para possibilitar aos atores e ao público momentos mágicos de beleza e arte a FURB organizou e vibrou com o 16º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, motivada pela energia vinda dos atores em cena.

A Revista Teatro Transcende abre espaço para O ATOR, mestre supremo do palco, numa reflexão profunda de sua ação.

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

Uma vez mais, Festival.

Uma vez mais, o Teatro Transcende.

Orgulho e satisfação em fazer parte disso tudo, dessa história, iniciada há 18 anos e que com certeza sobreviverá por muitos ainda!

Profª. Pita Belli
Coordenadora do Festival

APRESENTANDO...

A presente edição de *O TEATRO TRANSCENDE* oferece ao leitor um amplo repertório de onze textos da autoria de um elenco de profissionais do Teatro, os quais, em seu conjunto já respondem, com sucesso, pela qualidade desta revista que tem também como missão, registrar o 17º Festival Universitário de Teatro de Blumenau realizado em 2003 e que teve como tema, O Ator.

Em "Confissões de um ator em grupo em processo de formação", RENATO FERRACINI, a partir de um registro pessoal – Diário de Trabalho – de 1995, desenvolve um forte texto para reflexão do ator falando da utopia necessária que o faz continuar buscando e caminhando como ator e como ator do Grupo LUME.

O "O texto e a encenação – percursos" de EDÉLCIO MOSTAÇO, apresenta ao leitor questões sobre as relações entre o texto dramático e o espetáculo cênico estabelecendo uma dialética sobre o equilíbrio entre a verdade imanente do texto e a encenação.

BIA BRAGA traz "GRUPA – em processo de criação" pelo qual apresenta aos leitores, GRUPA, um grupo de pesquisa-prática em atuação criado na UFMG com o desejo de contribuir para a discussão sobre a pesquisa e a pedagogia em Artes Cênicas especialmente na Universidade.

De Ésquilo, "Sete contra Tebas" é também título do texto de FATIMA SAADI, tradutora e dramaturga da Cia. Teatro do Pequeno Gesto e editora da Folhetins; Saadi disserta sobre a obra do autor, levantando questões sobre alguns recursos dos quais Ésquilo se utiliza para criar climas, refletindo também sobre a importância do tema no contexto épico.

ALFREDO MEGNA da Argentina, está presente com o texto "Dramaturgia em debate", em seu idioma materno, abrindo o seu discurso afirmando que "...é necessário refletir sobre as correntes que tem nutrido a atual dramaturgia brasileira e, em particular a Catarinense , assim como as suas consequências e propostas superadoras ...".

A voz é o tema de FERNANDO MANUEL ALEIXO no texto "A corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal para o ator ", enfocando a voz como corpo – dimensão física que dá plenitude aos potenciais de expressão do ator.

O teatro colaborativo, ou a criação coletiva está colocado no texto de SILVANA GARCIA, em "O ator e o Coletivo", percebendo o ator, neste contexto, como autor e como intérprete, na medida em que suas experiências pessoais são material para a, constituição do edifício dramatúrgico.

A escolha do elenco, os aspectos da relação ator X personagem na distribuição dos papéis, ator

tipo ou ator de composição e especificidades dos meios, entre centros, são assuntos tratados em "Nota sobre o trabalho de Diretor com Atores: a seleção do elenco" de WALTER LIMA TORRES.

ROBERTO MALLET discute em "ação Corporal-materia do ator", a atuação do ator na composição das ações corporais realizadas ao longo da encenação revelando o sentido da sua relação pessoal com a poética e com o conteúdo da obra.

"Você disse: "Training"?" é um trabalho de JOSÉ RONALDO FALEIRO pelo qual divide com o leitor, de suas leituras e anotações pessoais, as questões e diferenças importantes sobre os conceitos "training" e treinamento, palavras as quais, segundo o autor, tem dividido entre si o campo destinado ao trabalho do ator.

Em "O Teatro como representação do Mundo", PAULO VIEIRA reflete sobre o tema-título, evocando, inicialmente Bharata, em Tratado do Teatro "...a imitação do mundo é um regra do Teatro..." dissertando a seguir extensamente e passando sobre diferentes visões e concluindo com reflexão sobre a pergunta de Roland Barthes: "... o que é teatralidade?"

Esta edição do *TEATRO TRANSCENDE* encerra com o registro sobre o 17º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, porém antes deste, o leitor encontrará dois outros importantes registros os quais alcançam este nível devido a característica da continuidade da presença destes eventos integrados ao FUTB: O SEMINARIO de PESQUISA em TEATRO CONVENIO UDESC/UNIRIO sob a liderança dos doutores ANDRÉ CARRERA (UDESC) e BETH RABETI (UNIRIO) e o PROJETO DRAMATURGIA projeto que nasceu no Festival Universitário de Teatro de Blumenau com ALFREDO MEGNA (Argentina) seguindo-se como trabalho durante todo o ano, de festival a festival, com jovens dramaturgos de Santa Catarina sob a orientação de Megna.

As produções dos integrantes do Projeto de pesquisa Teatral (UDESC/UNIRIO) como as produções dos integrantes do Projeto Dramaturgia (FUTB/FURB/SC) estão registrados na páginas desta edição como resultado de um festival de Teatro que, aliado aos espetáculos que apresenta, gera em seus espaços, estudo, reflexão, pesquisa, criação.

A revista o *TEATRO TRANSCENDE* vem para cumprir, mais uma vez, a sua função, ou seja, muito além de registrar o 17º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, abre espaço para todos que trabalham com Teatro.

Profª. Noemi Kellermann
Chefe da Divisão de Promoções
Culturais da FURB

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 17º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Profª Noemi Kellermann

Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Profª Pita Belli

Coordenação do 17º FUTB

Profª. Lúcia Sevegnani

Pró-Reitora 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 17º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Bia Pasold, Cibele Bohn

Elfy Eggert, Zuleika Stofela

Margarete D'Niss e Mariano Jr.

EQUIPE DE APOIO

Aline Grazielle Appi, Ana Carolina Voltolini, André de Souza, Anelise Kunz, Camila Landon Vio, Falcão, Carlos Crescêncio, Carolina de Borba Vidal, Caroline Carvalho, Carolini Lombardi, Cláudia Chaves de Sousa, Crista Ehrhardt, Cyro Del Nero, Deise Uessler, Desirré Silveira, D. Dina, Diogo Fontes, Eduardo Schwabe, Gisele Hadlich (Big), Gisele Reis, Ivan Marciano Felicidade (Feliz), Janaína Gottardi, Jorge Doro, Joseane de Souza, Juliana Vendrami, Juliane Stenzinger, Klauss Pfiffer Tofanetto, Prado Júnior, Leandro Mondini, Liziane Largura, Luis Eduardo Lino, Mara Andrade, Maria Aparecida de Souza Reis (Cida), Márlis Welinski, Martinus Koepsel, Moisés Moraes, Nassau de Souza, Natália Curiolletti, Osni Cristóvão, Paulo Roberto (Choco), Priscilla Fiedler, Tânia Regina dos Santos, Thaís Behrendt, Tharita Tiago, Vanessa Luchtemberg e Yone Yara Pereira.

Neste Número...

Coordenação

02 Apresentando...

(Dra. Lúcia Sevegnani e Profº. Pita Belli)

Artigos

- 06 Confissões de um ator em grupo em processo de formação
(Renato Ferracini)
- 13 O texto e a encenação - percursos
(Edélcio Mostaço)
- 17 GRUPA em processo de criação
(Bya Braga)
- 20 Sete contra Tebas
(Fátima Saadi)
- 28 Dramaturgia em Debate
(Alfredo Megna)
- 30 Corporeidade da voz: aspectos do trabalho vocal para o ator
(Fernando Manoel Aleixo)
- 37 O Ator e o Coletivo
(José Ronaldo Faleiro)
- 39 Nota sobre o trabalho do diretor com os atores: a seleção do elenco
(Walter Lima Torres)

47 Ação Corporal: matéria do ator
(Roberto Mallet)

49 Você disse "training"?
(Josette Féral - Introdução; José Ronaldo Faleiro)

59 O teatro como representação do mundo
(Paulo Vieira)

Comunicações

- 78 As comédias ligeiras e a tradição da comédia de costumes no Brasil: velhos temas para novas melodias
(Beti Rabetti)
- 85 A investigação do modo melodramático de interpretar nos circos-teatros por meio de laboratórios experimentais
(Paulo Ricardo Merliso)
- 88 História do Espetáculo: Indícios de Cena/Iconografia
(Adriana de Lima Machado)
- 89 Reflexões sobre a idéia de ator marionetizado
(Gláucia Grigolo)
- 93 O espetáculo solo como uma estratégia de produção do teatro contemporâneo
(Merina Raquel Dip)
- 95 O ator e o grupo: modelo de organização e geração de poéticas
(André I. A. N. Carreira e Valéria Maria de Oliveira)

Projeto Dramaturgia

- 99 Projeto Dramaturgia
(Alfredo Megna)
- 100 E Fosse Minha Carne
(André Silveira)
- 103 Urano Quer Mudar
(Rogério Cristofoletti)

Especiais

- 111 Premiados
- 114 Palco Sobre Rodas
- 115 Convidados



Confissões de um ator em grupo em processo de formação

*Um sonho pode ser vulgar, trivial,
ou até um pesadelo. Mas um sonho
não é nunca uma mentira.*
Orson Welles

Renato Ferracini - LUME - UNICAMP*

Diário de Trabalho - Sexta-Feira - 10/02/95

O trabalho é difícil! Não escrevi antes pois achava que não havia o que escrever. Na verdade eu diria que o trabalho está difícil! A liberdade é fantástica quando se sabe o que fazer com ela, porém, quando ela é maior que você, ela te devora, prende e você fica impotente como diante de uma montanha.

Quando busco formas físicas, o trabalho não funciona. Ontem, quando tinha consciência que eu estava simplesmente fazendo formas vazias veio-me uma imagem: a forma pode ser até bela quando comparada a um abajour. É verdade, existem belos abajoures, porém, se não houver luz, ninguém o enxerga no quarto escuro.

Apesar de ainda não ter certeza do que significa plenitude, existem momentos, nesses dias, que eu poderia dizer "estar pleno", mas verifiquei, pela primeira vez que estou encurralado entre muros. Algo gritava por sair, aparecer e eu envergonhava-me de minha pequenez. Ia para um canto da sala e daria tudo para estar só, mas não estava! Todos estavam no mesmo desespero que eu, e isso não me confortava, em absoluto. E no canto da sala, tentando esconder-me, dava um pouco de vazão a tudo aquilo que, na verdade, não parecia ser novo. Parece que o vício corporal filtra a vida e mistura nela elementos impuros. E no momento da forma a plenitude pré-sentida parece não estar tão plena assim. Sei que preciso destruir os muros, não com máquinas pré-fabricadas, mas com ferramentas manuais. Como estou do lado de dentro do muro não faço idéia da espessura dele e isso me assusta.

Essas palavras foram escritas no início de 1995, exatamente um dia antes da morte de Luís Otávio Burnier. Havia apenas dois anos que começara meu treinamento no LUME. Nessa época, iniciávamos o trabalho às sete horas da manhã e treinávamos até ao meio dia, ininterruptamente. Todos os dias, de segunda a sábado. Nos feriados nacionais e internacionais estávamos lá, treinando sempre. Para desespero de minha mãe, católica fervorosa, até na sexta-feira santa trabalhávamos. Pecado, dizia ela. Mesmo pecador, durante o carnaval dormia cedo em frente à televisão assistindo aos desfiles e bailes carnavalescos pois no dia seguinte, muito cedo, adivinhem: treinávamos. Naquele tempo, 1995, um recém inaugurado chão de madeira dava um pouco mais de conforto a minha musculatura. Antes treinávamos em chão de cimento, um cimento frio pintado de verde, que acabou batizando nossa sala de trabalho: até hoje ela é chamada de Sala Verde.

Mesmo com todo esse esforço, quando em sala de trabalho, naquelas manhãs intermináveis, quase sempre entrava em desespero, pois não conseguia caminhar. Via-me um ator frio, vazio. O suor que corria pelo meu rosto parecia não me presentear com "vida", mas, no fundo, parecia rir de mim. Desespero era a palavra. Todos os dias devia chocar-me com meus limites, que eram (e são!) muitos. Ultrapassar esses limites corpóreos, vocais, espirituais eram minha meta. Mas quase sempre não conseguia. Sentia-me pequeno, franzino, fraco ante a mim mesmo. Via-me encerrado em muros, como nos dizeres acima, patinando no mesmo lugar, afundado em areia movediça – e quanto mais me movia, mais me afundava. E pensei – porque estou nessa? O que busco realmente? Não seria mais

"racional" continuar sem a necessidade de entrar em duelo comigo mesmo todas as manhãs? A vida deveria ser muito mais simples na ignorância de não se conhecer, de não conhecer nossos próprios limites físicos, emocionais, psíquicos. Quase desisti. E acredito que nesse momento você, leitor, possa também estar quase desistindo de ler esse texto, pois deve estar se perguntando: qual a função dessa confissão pessoal, quase passional?

Na verdade creio que quase todas as questões pertinentes a conduta do trabalho do ator encontram-se dentro dessa pequena confissão. O que busca o ator quando procura uma "vida-em-arte" de seu corpo em Estado Cênico? O que procura o ator quando, não buscando nem fama, nem reconhecimento da mídia, nem um reconhecimento dito "social" e grandiloquente, pensa apenas em um sentido realmente artístico em seu fazer teatral, e assim, doa-se completamente a essa causa chamada "vida" teatral, organicidade corporal? Ou mais especificamente, o que busca o trabalho do LUME que encontrou eco em minha pessoa enquanto ator? E finalmente, o que eu realmente busco no trabalho do ator? Em nome de que abdicar - no passado dos dizeres acima - do tempo, da estabilidade, do equilíbrio emocional? O que leva um ator, todos os dias, mesmo angustiado, mesmo contra a vontade, enfrentar a dor de não se conhecer, enfrentar seus limites físicos e emocionais? O que há de novo, ou de antigo sempre renovado, nesse teatro-arte que chama tão alto, que seduz com tamanha volúpia?

Tento olhar para trás e perceber onde está o ponto exato, o big-bang que detonou essa paixão por dissecar a arte de ator e principalmente buscar sê-lo em seu sentido mais profundo. Sei que não foi uma escolha simplesmente racional. Ela também veio de uma paixão fulminante, quase adolescente, depois de ter assistido, em 1991, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o espetáculo Kelbilim, o Cão da Divindade – primeira experimentação das pesquisas práticas do LUME - dirigido por Luís Otávio Burnier tendo Carlos Simioni como atuante. Lembro-me, até hoje, da sensação

durante o espetáculo. Uma sensação física. Sensação de estar retalhado internamente, ao mesmo tempo que meu corpo parecia leve, branco por um lado e lacrimoso por outro. Dicotomia sensitiva. Conseguia apenas respirar profundamente, como se a respiração me auto reorganizasse, desembaraçasse minhas linhas. Eu era fluxo e refluxo contínuo. Pulsava. Sentia a arte do corpo, um outro-corpo-arte, afetando-me como um momento sacro que detona, explode e ao mesmo tempo reintegra, naquele ponto íntimo, mágico e inapreensível do corpo, a lama e as estrelas. Mas era uma reintegração reconfigurada: agora lamas brilhantes e estrelas opacas e sujas... Tive uma sensação parecida, alguns anos depois, quando olhei para o quadro *O Cipreste* de Van Gogh.

A arte, quando "viva", tem esse poder de desorganizar, recriar, renovar, devir. Mas renova e desorganiza o que? Corpo? Espírito? Pensamento? Naquele momento não saberia responder (não que hoje eu saiba!), mas alguma coisa, eu sentia, se movia... Como artista resolvi, então, buscar um teatro no qual meu corpo tivesse, de alguma forma, um certo poder de reorganização, minha e do outro. Certamente é um objetivo pretensioso, soando arrogante até, mas é uma utopia que me faz caminhar, buscar, pesquisar.

Na verdade, a arrogância de uma afirmação dessas pode residir no fato de que, tendo eu o suposto poder de construir ou reorganizar algo primeiramente em mim e depois no outro que me assiste, posso eu, enquanto ator, colocar-me como "ser superior" diante do público, tanto técnica, artística, política e ideologicamente. Enquanto atores, acredito que quando buscamos uma suposta "verdade" cênica, "essência" humana ou ainda uma idealização e utopia política e caímos na ignorância e na ilusão de que, de alguma forma as encontramos, colocamo-nos sempre em uma relação de hierarquia superior com o público.

Não, absolutamente não é essa a idéia. A questão reside no fato de que, trabalhando-me em sala anteriormente, eu posso, no momento da atuação, realizar uma troca, uma comunicação com o público,

**"Conseguia apenas
respirar
profundamente, como
se a respiração me
auto reorganizasse,
desembaraçasse
minhas linhas. Eu
era fluxo e refluxo
contínuo."**

em um nível, ao menos, menos formal e artificial que no cotidiano. Comunicação aqui entendida menos como participação direta do público na cena, ou uma troca simétrica de signos entre ator e espectador, mas mais como uma comunicação de influências múltiplas entre ator e espectador, entre-corpos, em um plano evidentemente artístico, ou seja, em um plano outro no qual toda a complexidade e profundidade desse "entre" possa ser vivida, percebida, sentida. Claro que essa comunicação pode ser, até certo ponto, "manipulada" pelos elementos cênicos, mas dentro dessa mesma manipulação essa possibilidade de "troca" deve estar, necessariamente, colocada.

O teatro, penso hoje, é a arte da relação enquanto implosão e reestruturação dessas mesmas relações. Como diz Grotowski "a essência do teatro é um encontro." (Grotowski, 1997, p.48) ou "o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas" (1997, p.50). E como eu poderia pensar em manter uma relação menos automatizada - ou ao menos, "artificial" em outro plano sensorial e sensitivo - se me colocasse em uma relação de superioridade? Brook coloca o mesmo:

Não quero tocar o espectador. É preciso com urgência se desvincilar dessa idéia de que aqueles que fazem o espetáculo estão lá para passar uma idéia, uma mensagem, numa relação superior. A idéia de que nessa relação há um elemento de desprezo. Algo como "nós somos mais inteligentes, mais sensíveis, politicamente mais espertos". Nossa trabalho é uma exploração extremamente íntima, na qual tentamos, às vezes utilizando métodos, atingir a possibilidade de partilha. Se o ator toca o público é porque o público toca o ator, e cria-se um ciclo, um feedback" ¹ (grifo meu)

Esse objetivo de "partilhar com o corpo" não se traduz em resultados práticos; ele, em si, não determina sermos bons ou maus atores, não determina qualidade, ou julgamento de qualidade de um trabalho; é simplesmente uma tradução/fluxo de vontade de busca, potência de busca. Busca de tentativas de partilhas e trocas com o público em outros planos, e por isso meu grifo na citação de Brook. É mais uma postura pessoal do ator, um determinante de ação que um resultante qualitativo. Em outras palavras: essa vontade de partilha, em si mesma, não determina um bom trabalho de ator, mas determina a vontade de trabalho, e esse trabalho cotidiano sistemático é o que pode, um dia, vir a

determinar a qualidade.

Talvez eu nunca consiga, de fato, atingir realmente esse objetivo de "partilhar" e trocar em um nível artístico com o outro. Mas essa pretensão, essa vontade quase telúrica é o combustível que faz com que eu trabalhe, na *práxis*, por uma constante revolução pessoal, unitária, minha e do ser humano que me assiste; revolução essa que acomete o homem diante de uma obra artística. E não pensemos nessa revolução como algo universal, grandioso e profundo e que "mudará o mundo" como uma grande revolução molar. O teatro não mudará o mundo. Ele nem mesmo mudará o seu bairro. Não. Essa revolução que canto nessas palavras implica, na verdade, pequenos deslocamentos de linhas, pontos e partículas que nos constituem; pequenas implosões de visão e de micro percepções sensíveis do outro, da diferença; pequenos saltos para que não fiquemos sempre parados no mesmo lugar, mesmo que tudo isso somente aconteça naquele local e naquele momento efêmero e fugaz do espetáculo. Um revolução do aqui-agora-no-teatro. Uma revolução molecular, suscitada por linhas de fuga que não vão ao Absoluto, nem a uma essência, mas linhas de fuga positivas e completamente ativas, que, se partem inicialmente desestruturando, retornam para um outro ponto, remetendo-nos para uma zona outra, embaralhando nossas linhas, reconstruindo uma visão afetiva distinta do mundo, de si, do outro, mesmo que seja naquele instante efêmero. A arte do corpo, arte de ator enquanto revolução do um a um em um tempo aqui-agora.

*Para que o processo revolucionário não seja interrompido, uma das primeiras coisas a compreender é que o poder não está localizado no aparelho de Estado e que nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, no cotidiano, não forem modificados.*²

Mas essas questões, para o ator, não são, e não podem ser, especulações filosóficas e teóricas. Toda essa vontade de busca deve ser sempre e sempre traduzida em seu sentido prático; uma busca prática, no corpo, na *práxis* de trabalho. Somente assim ela se distancia de qualquer denotação, quer seja metafísica ou até mesmo onírica:

É fácil sonhar fazer alguma coisa de profundo. É muito mais difícil fazer

efetivamente alguma coisa de profundo. Diz um velho provérbio russo: se você for ao campo, elevar o olhar e der um salto em direção às estrelas, você somente cairá na lama. Freqüentemente nos esquecemos dos degraus. Mas os degraus devem ser construídos. Isto, Grotowski nunca esqueceu. Podemos nos perder facilmente pensando no profundo aspecto metafísico do trabalho de Grotowski, e esquecer a soma de sacrifícios e esforços práticos que está por detrás de seu resultado.³

O ator deve, como artista, fazer com que o outro ser humano que o assiste desorganize-se - resignifique-se - reorganize-se. Para tanto ele precisa, cotidianamente, desorganizar-se - ressignificar-se - reorganizar-se em sala de trabalho e na relação com o seu público, tentando criar com o corpo um espaço outro, um tempo outro, um campo de intensidades. Condição *sine quanon*. É a representação como ato de transgressão⁴. Uma transgressão de e na relação, consigo mesmo, com o outro ator e com o público. Esse é o feedback que fala Brook acima e que, em última instância, acaba gerando uma revolução molecular, reconceituada. A revolução, para esse ator, é uma revolução unitária e nuclear; uma tentativa de auto redimensionamento. É buscar ir, no trabalho pré-expressivo, em sala, a extremos pessoais, a bordas de

seu corpo e energias cotidianas que são estratificadas, agenciadas, adensadas, aglomeradas, transformando todo essa busca pessoal em ações físicas orgânicas que serão, em sua recriação, no momento do Estado Cênico, os enunciados que realizarão a comunicação/troca com o público, mas uma comunicação agora em zonas e planos outros.

Essa conduta de trabalho, e mais que isso, essa vontade de busca prática é o que me fez, no passado, levantar todas as manhãs para treinar, buscar, pesquisar e hoje me faz continuar, me dá força para não desistir e continuar buscando. É o que me faz escrever essas palavras, e principalmente, é o que me faz entrar em cena e continuar, sempre, pois, em um mundo que dizem dominado pelas exigências econômicas, a atitude do ator introduz a imagem do poder incontestável que o homem pode, assim, ter ao seu dispor, sem o saber, as múltiplas possibilidades de intervenção da liberdade em uma vida coletiva que lhe parece resistir.⁵

Buscar desautomatizar, desorganizar e reorganizar meu corpo: um trabalho, a princípio, solitário. Mas em meu caminho, felizmente, sempre encontrei pessoas que também possuem o mesmo desejo de busca na construção de um corpo nômade, um corpo borda e limiar. Dessas pessoas encontradas, as mais próximas, formam um grupo chamado LUME, sendo que alguns deles caminham juntos desde 1985. Minhas apreensões somaram-se a esse mesmo grupo em 1993, e

ESPETÁCULO DE ABERTURA

SOL A PINO

de

Antônio Nóbrega



juntos, em nosso nomadismo, acabamos encontrando, pelo Brasil e pelo mundo, outros grupos e corpos com buscas similares, e que acabam constituindo uma grande família invisível que se auto sustenta em suas inquietações.

Estar em grupo é ser singular e plural, homogêneo e heterogêneo ao mesmo tempo. É viver essa postura de trabalho no cotidiano e no extra-cotidiano, na sala do escritório e na sala de trabalho. Viver e criar em grupo é saber e assumir sem medo que, enquanto no plano artístico buscamos uma desarticulação e um redimensionamento de nossos corpos e da obra teatral, no plano cotidiano percebemos que nossas relações internas, enquanto seres humanos, são agenciadas, articuladas, programadas, viciadas, artificializadas pela nossa história pessoal, social e do próprio grupo. Contradição sempre inerente e intrínseca. Estar em grupo é agregar matilhas em uma grande Matilha, vários lobos diferentes – cada qual, em si mesmo, matilhas – que possuem em comum somente correr na mesma direção assumindo as próprias diferenças. Viver em grupo é viver uma aspiração de trabalho, mesmo que seja virtual, e pautar-se nela como ponto aglutinador. Viver em grupo é criar uma micro sociedade, com suas próprias leis, jargões e até mesmo língua. Uma língua dentro da língua.

Desse modo nasce um teatro como expressão de pequenos grupos de pessoas que possivelmente apresentam necessidades e contradições que estão de acordo com um número limitado de indivíduos. Mas eles existem, se manifestam e atuam entre nós. São grupos que não sonham em ser veículos de grandes palavras, de grandes mensagens, de grandes discussões, mas que buscam o caminho para que o individual entre em contato com o individual, o distinto com o distinto. Não buscam novos conteúdos, mas novas relações, muitas vezes dificilmente decifráveis, tomam o lugar vago deixado pelos habituais conteúdos do teatro. Não é "outro teatro" que nasce. Outras situações é que começam a ser chamadas de teatro.⁶

Muitos podem afirmar que essa visão grupal acaba gerando supostos "guetos" fechados em si, criando indivíduos solipsistas que formarão um grupo também solipsista sem qualquer relação com o dito *socius*, criando estéticas e linguagens herméticas, endógenas ou pautando-se, de forma ingênua e ignorante, em tradições ultrapassadas. Mas devo admitir

que a sensação de fazer parte desse suposto "gueto" não me incomoda pois acredito que devemos gerar o espaço, criar os meios, cavar um território para nossos desejos e aspirações. E se for necessário ir além: gerar o espaço do espaço, a fenda da fenda, o território do território até o limite no qual seja possível respirar. Um território no qual essas aspirações e desejos possam ter, senão um "livre curso", mas ao menos a possibilidade de existência. E quando digo desejo, não o digo como uma substância que preenche um espaço de falta, um espaço causado por uma maquinaria social que gera buracos artificiais de consumo que devem ser preenchidos com a satisfação de desejos numa eterna relação de busca de prazer. Não digo desejo como preenchimento de uma falta, um buraco construído artificialmente, gerando um regozijo de desejo também artificial. Não. Quando digo desejo falo justamente de um Desejo de fugas desses desejos que suprem faltas. Falo de um Desejo que, antes de suprir uma falta, nos impulsiona para a construção ou reconstrução de novas possibilidades de existência, através de um corpo-arte. Nesse sentido, viver em grupo, em micro grupos – que possuem micro aspirações singulares, moleculares mas que são, em si, pequenas linhas de fuga das forças estratificadas e das relações de poder que constituem as relações do *socius* – é, bem ao contrário de uma suposta alienação, a geração de focos de resistência, a fundação de espaços para desejos moleculares. Criar territórios de desejo e linhas de fuga não é, de forma alguma, "fugir" do *socius*, mas imprimir em sua própria estrutura pequenos pontos de possibilidade de reorganização, de devir e mudança para todos os micro-elementos que esse grupo propõe em suas aspirações. No caso específico do LUME, é dentro desse território grupal gerado, criado, forçado, pressionado que se busca uma revolução do e no mínimo e não do máximo, revolução do único dentro de uma busca de reconfiguração artístico-teatral que tem o corpo, o corpo do ator, a arte de ator como elemento de uma reterritorialização.

E também devo dizer que, ao contrário do que podem objetar, esse "gueto" específico que chamamos LUME não é uma mônada fechada em si, sem janelas ou portas. Ele pulsa e se abre depois de cada descoberta para trocar, primeiramente em forma de espetáculos artísticos e depois em forma de cursos, workshops, espetáculos, assessorias, palestras, ou mesmo em outros suportes como livros, teses e dissertações tudo aquilo que encontrou em cada hora de trabalho em seu mundo supostamente ensimesmado. Nesse sentido esse grupo é um grande pulsar não circular mas helicoidal. Fecha-se – descobre – abre-se - troca. E repete essa hélice

sempre, mas não necessariamente nessa ordem. Estabelece-se uma estreita relação, não linear e de não causalidade, e talvez aparentemente estranha, entre o fechar-se e a troca e entre a descoberta e a abertura. Os elementos se misturam num amálgama criativo que sempre pulsa, sem linha, e que sempre se repete, mas sem ciclos. É nesse sentido que ele não é endógeno. Para trocar ele precisa ter o que trocar. Trocar como ação bi-transitiva. E para realizar essa bi-transição, antes ele se fecha, vasculta, descobre, gera intensidades. Depois abre e deixa-se afetar por outras descobertas, abre-se a multiplicidades. Coloca-se no mundo como mais uma partícula a ser jogada ao vento e ser conectada a outras intensidades que gerarão outras multiplicidades.

Se algo cresce em seu território, não é para ser alimentado em si mesmo gerando ciclos fechados, mas para obter elementos de troca, partículas de fusão e fissão com outras partículas geradas em outros focos de contestação. Nesse sentido, esse ambiente criado não é excludente, mas includente-em-arte, pois gera espaços de troca através das pesquisas corpóreas e dos espetáculos - frutos dessas pesquisas - que serão os suportes artísticos resultantes da busca desse grupo enquanto fendas de resistência. Espaço de micro redimensionamento, tanto singular num plano corpóreo, como coletivo num plano espetacular. Uma tentativa de mostra de possibilidade de outras possibilidades, de ação na inação, atividade na passividade, esta última tão comum em nossos dias.

Perguntaram-me, certa vez, se o ator, dentro desse espaço de resistência, seria uma espécie de inimigo do Homem, já que, aparentemente, nesse discurso, resiste ao Homem. Não. O ator gera esse espaço para poder puxar o Homem pela mão. Ele diz: venha, é possível criar, é possível jogar e brincar, é possível relacionar-se. Criar espaços de resistência, mesmo tão insignificantes e moleculares como pequenos grupos de teatro, suas pesquisas e seus espetáculos, significa buscar uma postura positiva de vida, um dizer "sim" ao mundo. Dizer "sim" ao corpo-em-arte em resistência, ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo,

tentando coloca-lo em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensidade. Dizer "sim" à troca-em-arte, à inclusão, à possibilidade de relacionar-se com o outro em resistência à doxa, à opinião, à frieza, à mediocridade, à cristalização dessas mesmas relações. Criar e recriar em grupo e, também – e principalmente – os frutos dessa criação, não são bloqueios ao outro, mas, ao contrário, uma busca de furos nos bloqueios para uma possível entrada do outro. E afora isso, o ator não pode ser inimigo do Homem, pelo simples fato que ele é o próprio Homem, mas um Homem em linha de fuga; um Homem inserido em território de criação e, portanto, de resistência aos estratos e às relações de poder que definem o próprio Homem.

"Criar espaços de resistência, mesmo tão insignificantes e moleculares como pequenos grupos de teatro, suas pesquisas e seus espetáculos, significa buscar uma postura positiva de vida, um dizer "sim" ao mundo."

Nós atores que temos esse objetivo, talvez utópicos, de viver e pesquisar em grupo, buscando, no teatro, uma nova dimensão da comunicação artística entre homens; nós não somos arautos da reclusão e da alienação social, como muitos são tentados a pensar. Solipsistas, endógenos, que horror! - Dizem. Engana-se quem assim crê! Nós sabemos claramente que, com essa postura, não faremos a tal revolução social, pois não somos grandes e nem ao menos buscamos ser. Na verdade somos apenas partículas, pequenas partículas que buscam uma revolução ressignificada, pois tentamos redimensionar, através de nosso corpo reorganizado, a própria célula mater social: a relação humana, na dimensão

simples do "um a um". E nesse sentido a comunicação buscada torna-se um ato de resistência das doxas e das relações pré-estabelecidas. Como diz Deleuze, "criar não é comunicar mas resistir."⁷

E apesar da certeza dessa vontade de criar fendas e espaços para possibilidades de realização de nossos desejos, tanto individuais como de grupo, existe sobre essa greta, ao lado dela e através dela sempre muitas e muitas dúvidas, medos, incertezas, tristezas, decepções, inseguranças e muitos erros. Se opções iniciais nos respondem aspirações e desejos imediatos, possibilitando aberturas dessas frestas como

possibilidade de criação e de pontos de resistência, permitindo oxigenar nossas inquietações, esses mesmos espaços geram, em si e através de si mesmos, estratificações e relações de poder que, rearticuladas nesse novo espaço mostram seus dentes com forças renovadas, e assim novos micro pontos de fuga devem ser encontrados. Nesse sentido viver em micro grupos, nessas fendas e espaços criados de desejo e resistência também é realizar um eterno exercício de readaptação e de renovação de opções. O que faz, hoje, o LUME estar ainda junto é a consciência da necessidade dessa eterna renovação e da sempre re-opção. O LUME, visto

como espaço de possibilidade de desejo não é, absolutamente, um espaço confortável, muito pelo contrário, é um espaço que sabemos que, ao lado de pequenas conquistas, grandes tristezas, medos, erros e decepções sempre ocorrem e ocorrerão, e que a continuidade de existência do grupo terá de ser sempre e sempre reconfigurada e nada garantirá sua existência eterna. Paradoxalmente, sabemos que quanto mais nossa força e nossa criação crescer, maior será o risco de sucumbirmos ao nosso próprio micro sistema criado. A única possibilidade de sobrevivência do LUME é ter consciência mínima disso.

NOTAS

¹ Peter Brook em entrevista à Revista Bravo, nº 37, ano 4, outubro de 2000, pp.78 e 79.

² FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. 18^a Ed. São Paulo : Edições Graal, 2003. pp.149-150.

³ RICHARDS, T. *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche*. Milão: Ubulibri, 1993. p.19.

⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p.16

⁵ DUVIGNAUD, J. *Sociologia do comediante*, Rio de Janeiro: Zahar, 1972. p.162.

⁶ BARBA, Eugenio. *Teatro: Soledad, oficio y revuelta*. Traducción: Luís Masgrau y Rina Skeel, Argentina: Catálogos Editora S.R.L, 1997. p.222.

⁷ DELEUZE, GILLES. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo : Editora 34, 1992. p. 179

Renato Ferracini – LUME – UNICAMP

Ator, palhaço, pesquisador e professor, nascido em agosto de 1970, desde janeiro de 1993 é ator-pesquisador-colaborador integrante do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP, desenvolvendo pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas do ator dentro de todas as linhas de trabalho do LUME, além do desenvolvimento de uma metodologia de treinamento técnico-corpóreo-vocal cotidiano e a sua transmissão. Atualmente é doutorando pelo Depto. de Multimeios - Instituto de Artes - UNICAMP. Defendeu o Mestrado pelo mesmo Departamento tendo feito sua graduação - bacharelado em Artes Cênicas - também pela UNICAMP.

Participou como ator e criador em sete

espetáculos do LUME. Desde 1990 vem realizando intercâmbios de trabalho e pesquisa com vários profissionais no Brasil e em outros países e desde 1993 vem apresentando espetáculos, ministrando workshops, palestras, participando de debates, demonstrações técnicas e pesquisas de campo sobre o trabalho desenvolvido no LUME em várias cidades e capitais de estados do Brasil além de outros países como: Dinamarca, Noruega, Egito, Israel, Equador, Bolívia, México, França, Itália e EUA.

É colaborador permanente e editor da Revista do LUME e autor do livro e CD-ROM "A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator" lançados pela Editora da UNICAMP em co-edição com a FAPESP e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

O Texto e a encenação - percursos



Edélcio Mostaço*

Permanecem confusas, mesmo depois das grandes reviravoltas verificadas ao longo do último século, as relações entre o texto dramático e espetáculo cênico. Ataques e defesas quer de uma quanto de outra destas instituições teatrais sublinham ainda, no horizonte da teoria e da prática, tudo o que de irredutível permeia tais relações: uma não quer ser em engolfada pela outra.

Os defensores do texto não têm dificuldades de localizar em Aristóteles não apenas um estrategista como, pela reiterada invocação de seus argumentos, o melhor estoque de munição para suas trincheiras. Concebido como uma articulação entre o *verossímil* e o *necessário*, tendo como meta o *verdadeiro*, o texto ocupa um estatuto de auto-suficiência: como sublinhou o filósofo na *Poética*, o espetáculo é desnecessário para que o efeito dramático se instaure. Muitos séculos depois Antonin Artaud colocou o dedo nesta ferida, ao escrever: "Um teatro que submete a encenação ao texto e à realização, ou seja, tudo o que possui de especificamente teatral, é um teatro idiota, de loucos, invertidos, gramáticos, comerciantes, antipoetas e positivistas, ou seja, de ocidentais". O gênio incompreendido do século atinge, com uma só frase, não apenas o cerne do positivismo lógico como fulmina ainda seus atributos e complementos...

O texto dramático escrito surgiu, para os efeitos que aqui merecem destaque, do discurso retórico bipartido, classificado como atinente ao território da literatura, ao lado das poesias lírica e épica, terceira posição nesta ordem de nascimentos. O discurso bipartido era aquele que admitia, pelo mesmo retor, a exposição pró e contra os argumentos apresentados, num jogo dialético entre afirmação e negação. A autonomia posteriormente entrevista nestes dois modos de considerações irá engendar as vozes, os agentes, cujos adensamentos "corpóreos" originarão as personagens. Tal processo dá-se sob três processos desiguais entre si, mas concorrentes para isolar o resultado final como um novo produto, o texto teatral:

- a instalação dos agentes numa situação;
- a presentificação da ação; e

- a criação das convenções narrativas.

Sucintamente, a criação da situação significa a adequação dos limites, circunstâncias e possíveis actanciais para as figuras cênicas, instalando-as, assim, numa metafórica arena de constrangimentos. Inscrever esta situação no presente, e não mais no passado, é operação que visa adensar e tornar mais interessante para o espectador o desenrolar da ação, trazendo os fatos narrados para o tempo em que se vive, despertando emoções no momento já. Este processo complexo implica em concatenar a ação (utilizando-se do encadeamento da causalidade, "fatos uns após outros sucedidos"), em balancear as proporções (os pesos e medidas de cada ingrediente que compõe a(s) personagem(s) e as situações dramáticas na qual estão inseridas), em trabalhar com a ordem (ir do simples para o complexo, fixando os limites tempo-espaciais para abrigar o desenvolvimento do conflito enfocado). O resultado é a maior operação logocêntrica verificável na composição de um universo ficcional: aquele que aplica o pensamento operativo e planificado para engendrar um cosmos inteiramente finito. Tendo em vista um fim (as implicações do desenlace), a ação é assim composta para justificar a evolução dos sucedidos até aquele clímax, e não outro. O arremate deste projeto, ao mesmo tempo técnico e poético, é efetivado com a criação das convenções narrativas: a estruturação em cenas, seqüências, atos, assim como a conformação do decoro interno e externo das personagens, dos espaços, do tempo, dos figurinos, etc. agrupados em rubricas ou didascálias, que passam a constituir o texto secundário.

O dramaturgo coloca-se como o criador da obra, fornecendo tanto o texto primário (a elocução das personagens) quanto o texto secundário (orientações para a encenação), agindo como uma onisciência geradora, responsável quer pelo engendramento ficcional quer pelo contexto material concernente àquele "universo" que é a cena. Nesta acepção, o autor reivindica para si uma *verdade imanente* ao texto (a essencialidade de uma substância) contraposta ao *accidental* do espetáculo (reino do sensível, da aparência, da contingência). Uma orientação teleológica norteia esta mediação, que parte da verdade/essência do texto para alcançar a aparência/accidente da cena, percurso este marcado pela

corrupção, pelo rebaixamento na trajetória da substância.

Nas configurações mais extremadas desta postura textocêntrica não serão raros os embates entre dramaturgos (ou seus teóricos defensores) e encenadores, que exigem a preservação da essência/verdade da obra diante da traição/corrupção efetivada pela encenação, quando das transposições do texto à cena. A crise de autoria (que se torna também de identidade) dá-se, portanto, em torno do espírito da obra.

A colocação em cena dos textos experimentou, desde o nascimento do teatro, diversos estatutos funcionais, ora mais proeminentes ora mais discretos, onde a figura que se responsabiliza pela encenação nem sempre mereceu destaque. Em momentos diversos e desiguais, observam-se prevalências sobre o reino da cena: os próprios autores, ou atores ou cenógrafos levaram vantagem, ao longo do tempo, nesta primazia. O conceito de encenação ou *mise-en-scène* vai conhecer, contudo, ao final do século XIX, uma revolução copernicana quando André Antoine fez considerações a respeito do assunto. Havia, na ocasião, uma prevalência dos atores (especialmente das atrizes), a chamada "era dos monstros sagrados", onde ganhava relevo o uso privilegiado da voz. Teatro, então, era sinônimo de uma pujante elocução, no desempenho passional de uma diva em estado de transporte cênico. Dentre as múltiplas considerações de Antoine ao menos três merecem destaque, pela importância que assumem nos desdobramentos seqüenciais do conceito de encenação (como implementado e expandido por Stanislavski, Meierhold, Bati, Craig, Appia, Reinhardt, Piscator, Brecht, entre tantos outros):

- o papel e a função da quarta parede;
- a definição do espaço cênico como contraponto ao espaço narrativo;
- a disciplina dos atores.

Ao interrogar a função da quarta parede, Antoine introduz o questionamento mais audaz naquele momento estético: ao definir a natureza do palco em oposição àquele que define o da platéia, como espaços complementares, mas dotados de características inteiramente dessemelhantes. O espaço cênico passa a ser vislumbrado, desde então, como uma galvanização das forças atuantes no espaço narrativo, uma busca de adequação entre os meios (da infraestrutura da linguagem cênica, da iluminação e da cenotécnica, etc) e os fins (a articulação dos signos dentro de um código cênico e suas possíveis decodificações pelo espectador) a conformar a substância última do fenômeno teatral. Especial ênfase é então dispensada aos intérpretes, à noção de *ensemble*, à administração do elenco; evitando proeminências que comprometessem o conjunto artístico e a coerência de cena. Não se tratava de um "rebaixamento" da condição do ator, mas do

redimensionamento de sua função dentro do espetáculo, alinhando-o aos demais possíveis narrativos da linguagem cênica. Com estas renovadas abordagens o teatro passa então a ser considerado como o espaço da *representação*, — e não mais da *apresentação* do mundo ("o grande teatro do mundo" de matriz barroca) —, enfatizando o que possui de ficcional, narrativa artificiosa e produzida, universo propedêutico de vida; cabendo ao encenador formalizar a linguagem e conduzir este processo integrativo entre as múltiplas constituintes da cena. O dramaturgo e seu texto passam a ser nivelados aos demais integrantes, em pé de igualdade com a equipe responsável pela encenação, perdendo sua anterior primazia.

A verdade do texto é recusada, em função da historicidade da cena, do espetáculo, do fenômeno teatral em ato. O "idealismo" da mensagem é substituído pelo "materialismo" do procedimento, tornando a encenação um jogo de sentidos com o presente do mundo. Adquire ela, a partir de então, um estatuto estrutural, armando-se como um objeto teórico e um instrumento de conhecimento/expressão, tornando-se uma forma da cultura pensar a fabricação de signos, significados e relações entre sistemas semióticos diversos.

Para situar as principais relações que se acumularam nas últimas décadas relativas ao enfrentamento entre texto e espetáculo, utilizaremos algumas sugestões de Patrice Pavis, alertando que, se a encenação permanece ainda hoje um território de disputas, melhor será afirmar o que ela não é em relação ao texto, numa tentativa posterior de defini-la no escopo deste artigo:

1) o espetáculo não é a atualização cênica de uma potencialidade textual - o que implica, de saída, uma concepção aristotélica de fundo, que pensa o mundo como uma passagem da potência ao ato, numa negação do teatro como espaço de jogo e enfrentamento entre produtividades significativas;

2) o espetáculo não é um aniquilador do texto - o texto será sempre ouvido, em função de suas características lingüísticas, mesmo quando confrontado com um espetáculo que recuse sua ideologia ou formato estético. O espetáculo não anula o texto, mas com ele dialoga e interage;

3) o espetáculo não é fiel ao texto - o critério de fidelidade costuma ser invocado em relação ao espírito do autor ou ao seu estilo, como se ambos não fossem produtos históricos datados, sujeitos ideológicos precisos, passíveis de um enquadramento temporal-espacial. A fidelidade poderá também ser buscada junto a uma tradição técnica (isto é ou não é *commedia dell'arte*, *tragédia*, *drama burguês*, etc?), a princípios ideológicos ou estéticos ultrapassados (usar ou não perucas de distinção, luvas, sombrinhas, etc). Uma encenação que conteste tais princípios não pode ser tachada, em si, de mau espetáculo;

4) diferentes encenações, especialmente de obras históricas, não lêem o mesmo texto - as palavras podem ser as mesmas, mas os significados alteram-se em função do Contexto Social (como Murakowski denominou a inter-relação dos fenômenos sociais, científicos, religiosos, políticos, econômicos, etc). Novas leituras efetivarão novas apreensões de significados (ex: o contexto sadiano destacado por Chereau em Marivaux; o mito do eterno retorno destacado por Antunes Filho em Nelson Rodrigues, etc). Conteúdos de época sofrerão a crítica contemporânea da encenação; ou serão rigorosamente inscritos no quadro referencial de sua própria época num contexto sócio-cultural (ex: à maneira de Brecht, de Planchon) para mais destacar a historicidade dos mesmos;

5) a encenação não é uma correção do texto - qualquer texto pode ser percebido como "falho" ou "demasiadamente completo" (ex: Woyzeck, Quorpo Santo, como textos-fragmentos ou escrituras deficientes; Lorenzaccio, Arthur Miller, como textos fechados ou completos). A função da encenação não é, pois, "corrigir" o que nasceu "defeituoso" (o que seria, numa certa perspectiva, uma das ocupações do dramaturgo ou dramaturgista), mas dialogar com esta estrutura conceitual que é o texto tal como ele se apresenta à leitura, numa dialética entre o "cheio" e o "vazio" das ambigüidades presentes. A encenação não deve ser encarada como um corretivo dramatúrgico;

6) a encenação não é o encontro de dois referentes, o textual e o cênico - texto e encenação não trabalham numa relação de homologia estrutural entre duas ordens de referentes, mas num confronto de distintas ordens ficcionais. Cada ordem de discurso possui sua própria dinâmica e natureza, exprimindo-se em modos diferentes. A encenação é uma fricção entre estas duas ordens, através de uma mediação figural entre os significantes lingüísticos e os cênicos;

7) a encenação não é a expressão performativa do texto - os atores não dão vida às rubricas ou texto secundário, tal como se toma uma bula ou receita culinária, sob risco de nada interpretarem e permanecerem tão somente na superfície da atuação. O encenador, por sua vez, não necessita seguir as

indicações didascálicas para efetivar seja o espaço cênico sejam outras características ali prescritas. Neste sentido, pode-se verificar pelo menos três maneiras diversas de considerar o texto secundário:

- a) como extratexto (pode ou não ser utilizado);
- b) como metatexto (induz ou orienta a leitura);
- c) como pretexto (sugere/metaforiza uma possível solução);

ou seja, três operações ligadas às convenções de época e que podem não encontrar no tempo/espaço contemporâneo a plenitude de sua eficácia, requerendo outras alternativas de enquadramento.

Além destas sete relações "problemáticas" no confronto entre o texto teatral e a encenação, podemos surpreender ainda algumas relações

"desencarnadas" marcando esta convivência. Decorrem elas, genericamente, de alguns arraigados preconceitos cercando o texto teatral, mesmo quando inscritas num discurso aparentemente "moderno" ou até mesmo "pós-moderno". São elas:

a) a encenação como ilustração - o espetáculo é visto como uma espécie de linguagem figural para quem não leu o texto, havendo, em consequência, um reforço didático na imagem. Esta acepção domina o mau teatro amador e o boulevard;

b) a encenação como tradução - tenta ajustar signos lingüísticos a signos visuais/ cênicos, sem escapar à banalidade das convenções, ao feijão-com-arroz do ofício, à transposição sem mediação.

Evidencia o preconceito de que o encenador nada é do que um técnico ensaiador;

c) a encenação como remate ou acabamento - pouco mais evoluída que a anterior, vê o encenador como um "ser criativo" que sabe dar concretude e finalização a tudo o que foi imaginado pelo dramaturgo;

d) a encenação como suplemento - derivada da perspectiva "gramatológica", vê o texto como um ser "claudicante" de sentido, que só a encenação poderá "auxiliar" na dotação de significados, muitas vezes intangíveis sem dela. Abre-se, assim, a rede potencial de tantas leituras quantos encenadores tomarem o texto, já que o que aqui conta é o imaginário. Tal apreensão não se distancia muito daquelas que situam a encenação como variações, arranjos ou retomadas de uma partitura

“...mas dialogar com
esta estrutura
conceitual que é o texto
tal como ele se
apresenta à leitura,
numa dialética entre o
“cheio” e o “vazio”
das ambigüidades
presentes.”

(nestas proposições, a provocação para uma *jam session*); ocasionando uma especularização infinita (reflexo sobre reflexo) ou uma submissão total do texto em nome da "criatividade" do encenador;

e) a encenação como conquista - típica das relações que vislumbram o palco como um campo de batalha, onde quer o autor quanto o encenador são tomados como generais numa batalha, num corpo a corpo entre potências. Seu vocabulário deriva da estratégia militar: X conquistou Y; X submeteu Y; X arrasou Y; X esmagou Y; etc.

Em lugar de incidir as relações entre o texto e a encenação numa das assimétricas acepções acima indicadas, é preferível situa-las como nascidas, antes de tudo, de um contraste entre distintas ordens de discurso, inscrevendo-as no rol das diversas relações intersemióticas: verbal/não verbal; simbólico/icônico; metáfora/metonímia; poético/referencial; etc. Renunciar, enfim, à dicotomia cristã entre corpo e espírito ou, o que vem a ser mais ou menos a mesma coisa, à noção idealista hegeliana de que toda forma caminha para o aperfeiçoamento de um espírito, seja ele absoluto ou histórico. A encenação não é, definitivamente, uma consequência causal ou temporal do texto teatral (mesmo quando este fornece o suporte para aquela estruturar-se).

O texto teatral é um objeto inerente ao discurso da literatura dramática e, como tal, possui características e natureza que lhe são próprias. A encenação pertence ao fenômeno do ato cênico e manifesta-se, assim, a partir de outras constituintes estruturais. "A encenação é um ensaio teórico que consiste em colocar o texto 'sob tensão' dramática e cênica, para experimentar em que a enunciação cênica provoca o texto, instaurando um círculo hermenêutico entre a enunciação a dizer e a enunciação 'trabalhando' o texto através das diversas interpretações possíveis", como sintetiza Patrice Pavis numa curta definição.

No interior desta proposição, alguns termos e sentidos merecem destaque: a tensão é uma resultante performática, o aspecto *in vivo* que marca todo ato teatral, presente, aqui e agora; o que torna a encenação um "ensaio teórico", não um ato arbitrário ou individualista fruto de uma mente imaginosa, mas a equação possível entre os diversos enunciados criados pela equipe por ela responsável (da qual o texto é uma parte). É isto instaurar um "círculo hermenêutico", constituído pelos possíveis de leitura daquele grupo de criadores - remetido ao espectador como um exercício de decodificação e imaginação. A encenação, portanto, não é uma cebola (uma superposição de camadas em torno de um núcleo), não é um empilhamento de planos discursivos nascidos de indivíduos dispares, muito menos uma adição de unidades semióticas (mesmo quando tais operações encontram-se sujeitadas por um encenador) - mas é,

isto sim, um projeto coletivo realizado em torno de um constrangimento entre linguagens, um adensamento na espessura dos significantes, produzida como uma estrutura proposicional sintética, apta a comunicar-se com o espectador.

Tal concepção toma o teatro como um jogo, cujas significações encontram-se num espaço *intervalar* entre o palco e a platéia, espaço este mediado entre as consciências de quem produz e de quem usufrui. Toma o palco como um local de acontecimentos, reunindo os habitantes da cena e os da platéia em torno de um projeto comum de entretenimento com as práticas discursivas, no momento mesmo em que se enfrentam e se interrogam sobre os sentidos do mundo. Trata-se, enfim, de efetivar a prática moderna de tornar o discurso um espetáculo, privilegiando o espaço social do teatro como o local eleito para tal fim. A encenação é vista, então, como o discurso auto-reflexivo específico da obra de arte teatral (ensejando a postura do encenador como artista-autor), ao mesmo tempo em que projeta o desejo de teorização do público de entreter-se não com um segredo a ele inacessível (o famigerado espetáculo à clef, destinado apenas aos iniciados ou amigos), mas com um amplo jogo de significações com o qual ele é convidado a interagir. Este prazer - esta conquista da modernidade - não recusa suas raízes deitadas no solo da construção e da desconstrução, terreno que, desde as vanguardas históricas, foi delimitado como a topografia da consciência estética contemporânea.

*Edelcio Mostaço é crítico, ensaísta e professor de Estética Teatral na UDESC, Universidade do Estado de Santa Catarina.

Referências bibliográficas:

- PAVIS, Patrice. "Du texte à la scéne: um enfantement difficile", in *Theatre/Public*, nº 79, Paris. janvier-fevrier, 1988, p. 27-35.
- ARTAUD, Antonin. "A Metafísica e a Encenação", in *Le théâtre e son double*, Paris. Gallimard: 1948.
- ANTOINE, André. *Conversas Sobre a Encenação*. Tradução, introdução e notas por Walter Lima Torres. Rio. Editora 7 Letras: 2001.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le theatre contemporain*. Paris. Dunod: 1993.
- VEINSTEIN, André. *La Mise-en-Scéne Theatrale e sa Condiction Esthetique*. Paris. Flammarion: 1956.
- SZONDI, Peter. *Theorie du drame moderne 1880 - 1950*. Paris. L'Age d'Homme: 1983.



GRUPA em processo de criação

Bya Braga*

Uma estrutura organizacional pode ser criada a partir de desejos e necessidades. Foi assim com a criação da área de Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais, na década de 50, e foi assim com a implementação do seu curso de graduação em Artes Cênicas no ano de 1999.

Com o GRUPA não foi muito diferente, guardando-se as devidas proporções. Pois ele surge do desejo de se concretizar um fazer teatral específico, inspirado no conhecimento e práticas cênicas realizadas dentro e fora do parâmetro universitário. Também, com ele, manifesta-se a vontade, ou quase uma necessidade, de reflexão sobre a aprendizagem técnica/estética teatral acadêmica.

Neste sentido, este texto apresenta o percurso do GRUPA na tentativa de contribuir para uma discussão sobre a pesquisa e a pedagogia em Artes Cênicas, especialmente na universidade.

O GRUPA é um grupo de pesquisa-prática em atuação. Sua estrutura criativa e organizacional tem sido construída, concretamente, desde o início do ano de 2000. Antes disso, em 1999, em minhas aulas práticas no curso de Artes Cênicas, já divulgava amplamente o desejo de realizar atividades de pesquisa artística participante, formando um grupo cênico, que integrasse alunos-atores e também possíveis outros artistas interessados.

Em 2000, cinco alunas do primeiro período do curso me procuraram e manifestaram seus desejos em desenvolver exercícios práticos, extras aula, que dessem continuidade a alguns conteúdos que aprendiam na disciplina Oficina Básica de Improvisação, ministrada por mim na ocasião. Também me perguntaram como poderia se dar o funcionamento de um grupo de pesquisa teatral do qual eu tanto falava, em sala, e estimulava a criação. Neste diálogo, expus com mais detalhes alguns projetos e pensamentos como artista e pesquisadora. Conversamos muito sobre as dificuldades e incertezas do trabalho teatral de pesquisa de modo geral, bem como sobre entendimentos diferenciados do que é o ato de pesquisar. Enfatizei o quanto valorizava o espaço

universitário como um local importante para a iniciação e desenvolvimento de atividades com este perfil. Além disso, a pesquisa artística poderia oferecer tanto ao ensino teatral acadêmico, como à área teatral profissional, certo aprofundamento e atualização do conhecimento técnico, estético e ético.

No acordo de alguns desejos comuns e no respeito dos diferentes percursos e experiências ali verificadas, propus a realização de um trabalho conjunto. Orientei-o inicialmente no sentido da formação de um grupo de estudos práticos de teatro. E, juntas, iniciamos imediatamente algumas atividades, de modo vivencial, a fim de criar um espaço de conhecimento mútuo.

O grupo se formava como no estudo sobre a atuação contemporânea. Preocupava-me, na orientação artístico-acadêmica, em valorizar a busca da liberdade das expressões individuais, bem como o entendimento das diferenças, sejam profissionais, de aprendizagem e mesmo humanas ali presentes. Nossa foco de pesquisa era a preparação técnica de ator em diferentes experiências, de acordo com a vivência cênica de cada participante. O trabalho era prático e em grupo, com alternância de lideranças, de acordo com as propostas técnicas apresentadas. Também, realizávamos um estudo temático vinculado a minha pesquisa de mestrado, relativa a semiologia teatral, a partir do texto teatral *A morta*, de Oswald de Andrade. E, desse processo foi criada a cena curta *No país da gramática*, para rua, apresentada publicamente.

Todos trabalhavam cerca de 15 horas semanais, carga horária esta considerada significativa e, minimamente, necessária, por razões técnicas-criadoras e organizativas. E para a formalização de nossas atividades na universidade elaborei um projeto sobre a preparação técnica de ator, concorrendo a um programa acadêmico especial de apoio à graduação. Este oferece bolsas para alunos. Parte das bolsas que necessitávamos ao grupo foram conquistadas. Outros alunos participantes se integravam como voluntários no processo.

Com a sistematização gradual do trabalho desenvolvido, o grupo iniciou a conquista do reconhecimento acadêmico formal da universidade

para suas atividades. Nossas propostas de um trabalho continuado, diário, para duração indeterminada, com carga horária semanal média já chegando a 20 horas, mereciam a atenção de colegas e até artistas profissionais. Faltava, porém, ainda, uma apresentação formal de proposta que enfatizasse as tentativas de pesquisa artística no grupo. Neste sentido, encaminhei a UFMG um projeto específico de pesquisa cênica que contemplasse diretamente o trabalho desenvolvido. A proposta era de uma pesquisa-ação, em teatro, com desenvolvimento de processos criativos que, individualizados e coletivos, resultassem na criação de personagens e cenas para realização na rua.

Assim, o grupo foi apresentado como GRUPA (grupo de pesquisa-prática em atuação) com propostas mais precisas sobre suas diretrizes, quanto a preparação técnica atoral. Estas foram vinculadas, na ocasião, ao estudo da ação física por meio de preparação técnica corporal e vocal, bem como ao estudo da composição de ação inspirado no trabalho com máscara neutra. Também, na composição coletiva, foi utilizado o texto teatral *Carta aos Atores*, de Valère Novarina. Desses processos foi criado o resultado cênico *Os cupins*, um espetáculo curto, para rua.

Neste momento experimentávamos, na prática o ato de formar, isto é, o ato de criar relacionando, ordenando, configurando e significando. E, assim, exercitávamos a percepção de nós mesmos, como indivíduos e como coletivo. Intencionalmente tocávamos nas nossas memórias e, com isso, reelaborávamos nossa própria formação.

Cada vez mais, na prática, surgia a necessidade de exercitarmos a convivência mútua para estruturar, coletivamente, as propostas da pesquisa-prática. Na condição de orientadora, ou coordenadora artística, buscava sempre apresentar aos outros integrantes a complexidade do desenvolvimento de nossa proposta, principalmente na área teatral prática, bem como o entendimento da universidade sobre pesquisa de modo geral. Possuímos diferenças de procedimento, bem como de apresentação de resultados, em relação a outras áreas do conhecimento na universidade. Isso precisava ser considerado. Por outro lado, era importante buscar referências no conhecimento interdisciplinar que pudesse enriquecer a realização de nossa proposta.

Assim, em resumo, trabalhávamos com referências metodológicas como: a realização do trabalho coletivo, de modo prático e participativo, com exercícios diários, sob liderança alternada, e eleição de alguns focos temáticos para o exercício da criação participativa. Sobre exercícios e temas vale salientar a inspiração no chamado "teatro-

"laboratório", ainda hoje reconhecido e admirado por meio da experiência de J. Grotowski, apesar dele estar presente também nas propostas de Peter Brook, do CPT-SP ou mesmo do Teatro Oficina-Uzina Uzona. Nesta perspectiva, priorizávamos a constituição de um espaço acolhedor de trabalho, a realização de exercícios físicos e vocais sistematizados e seqüenciados para o ator e, posteriormente, a experimentação de exercícios de criação de personagens e cenas. Também, realizávamos um trabalho para o "pensamento", com espaço para a reflexão crítica, à luz da vivência teatral registrada de alguns encenadores.

A necessidade de um professor, ou uma só liderança, para a condução de todo o trabalho foi relativizada na proposta da atividade participativa. Mesmo que houvesse certa orientação de minha parte, uma vez mais afinados como grupo, conquistávamos a alternância de lideranças para cada passo. Isso parecia ser saudável e importante na concretização da pesquisa conjunta de preparação técnica. Era precioso também entender a aprendizagem como vivência para além da transmissão técnica de um saber específico, entendendo-se também a possibilidade de transcendência da própria técnica em si. Mas, o rigor na realização dos exercícios sempre foi um princípio. E estabelecer condutas técnicas e éticas para o trabalho cotidiano foi um desafio fundamental. Tais princípios de trabalho, que às vezes podiam ser assimilados como duras regras, se tornavam, aos poucos, orgânicos. É bem verdade que só o tempo da experiência é que pode dizer sobre a eficácia de determinados princípios para nós, em nosso contexto. Por isso, sempre tentamos nos abrir à experimentação, mas com metas basicamente definidas.

Em função de algumas diferenças de experiência cênica entre os integrantes do grupo, muito se observou sobre a necessidade de realizar exercícios de modo individualizado. Isto é um ponto importante de reflexão e, até hoje, buscamos alternativas que tentem contemplar o crescimento teatral de todos, minimizando-se alguma acomodação ou regressão. Operacionalizar pesquisas individuais e integrá-las na estrutura do grupo tem sido uma tarefa instigante.

No dia-a-dia de trabalho realizamos diários individuais. Registrar, também fora do corpo, noutra matéria, parece ser um exercício paralelo importante de exposição íntima e real dos acontecimentos. Posteriormente, conseguir partilhar no coletivo o próprio processo de pesquisa, de aprendizagem, é fundamental. Na verdade, entendo que isso tende a ser fruto da prática coletiva, da generosidade instalada, da confiança conquistada no grupo e da

capacidade de jogo teatral.

Atualmente, no processo de composição participativa, criamos o espetáculo *Nossa Pequena Mahagonny*. Ele é inspirado no texto *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, de Bertolt Brecht. Com várias matérias, sejam sonoras, gestuais, dramatúrgicas, espaciais, pesquisamos a flexibilidade de nosso corpo e voz, a capacidade de composição de ações físicas, nosso estado de criatividade contínua, a criação de figuras-tipo, a disciplina com os princípios de trabalho diário, bem como nossa interioridade. O "trabalho sobre si mesmo", para lembrar Stanislavski, tem sido buscado arduamente em todos os momentos. E, apesar de algumas conquistas, cada vez mais nos deparamos com dificuldades precisas que necessitamos superar.

Nessa pesquisa artística as perguntas vão e vêm: como pesquisar o que queremos, como encontrar _ na universidade _ o reconhecimento mais adequado e até o financiamento para nosso trabalho coletivo e prático. Mesmo conhecendo os parâmetros universitários, reconheço que ainda carecemos de maior atenção para as particularidades da pesquisa artística. E até do ensino. Se não a divulgamos podemos correr o risco de referendarmos, inclusive, modos de aprendizagem que são, no fundo, incompatíveis com o nosso ofício teatral. Pois, será possível acreditar na eficácia do ensino teatral acadêmico universitário que se distancie desse ofício? Tal distância poderia ser entendida de algumas maneiras como: não prever o trabalho simultâneo de ensino e criação de dois ou mais profissionais em sala de aula, sustentar a avaliação

do aluno mais em padrões numéricos que em conceitos, valorizar critérios de correção em vez de princípios de observação e orientação, não estimular o convívio com um fazer teatral característico do ofício, sob conhecimento (também) intuitivo e sensível.

O curso de Artes Cênicas da UFMG procura, continuamente, discutir esta questão e conquistar soluções para os problemas verificados. O apoio dado à existência do GRUPA é um sinal desta preocupação do ensino na articulação com a pesquisa. Reconheço, porém, que somente a prática continuada, e o tempo, darão outras respostas mais específicas a todos nós.

Até o momento o GRUPA realizou resultados públicos importantes ao processo. Foram três criações, em formato de espetáculos curtos, para rua. E, para o curso de Artes Cênicas, inspirado no projeto de pesquisa realizado, implementou o Laboratório de Atuação com uma série de atividades.

Percebo que nosso esforço coletivo tem servido de estímulo para novas pesquisas de iniciação na nossa universidade. Gostaria muito que o ensino universitário para o ator, especialmente o de interpretação, pudesse cada vez mais se alimentar dessas conquistas. Penso que este diálogo pode contribuir para manter o teatro como uma atividade viva e humana, necessária ao exercício de nossa identidade histórica, de pertencimento e de participação social.

*Bya Braga – Mestre em Semiótica Teatral, atriz, professora e pesquisadora em Interpretação Teatral na Universidade Federal de Minas Gerais



MOSTRA COMPETITIVA
"GUERNIKA"
UNIRIO - Rio de Janeiro / RJ

Sete contra Tebas



Fátima Saadi*

Sete contra Tebas, de Ésquilo, é uma peça de guerra. A tetralogia à qual pertence foi vitoriosa no concurso de 467 a. C., mas estão perdidos os demais textos do conjunto – as tragédias, *Laio* e *Édipo*, e o drama satírico *A esfinge*. Devido ao grande sucesso que obteve, *Sete contra Tebas* foi reapresentada várias vezes ao longo dos séculos V e IV a. C.

O tema da tetralogia é a maldição que pesa sobre a casa dos Labdácidas desde que Laio decidiu ter filhos, contrariando o oráculo de Apolo que, por três vezes, o havia instado a desistir deste desejo, na medida em que sua descendência levaria Tebas à ruína.

Seguindo em linhas gerais o mito, é possível imaginar o conteúdo de cada uma das tragédias que antecedem *Sete contra Tebas*.¹ Provavelmente a primeira delas apresentava a desobediência de Laio em relação ao oráculo e as providências que tomou para eliminar o recém-nascido Édipo, que, no entanto, é salvo pelo pastor que o devia abandonar nas montanhas e, levado para Corinto, é ali criado como filho do rei. Já adulto, Édipo mata Laio numa encruzilhada nas proximidades de Tebas, decifra o enigma da Esfinge que aterrorizava os tebanos, e ganha com isto a mão de Jocasta e o trono da cidade. Deste casamento nascem quatro filhos: Antígona, Ismênia, Etéocles e Polinices, que já estão crescidos quando se inicia a segunda tragédia, na qual Édipo descobre sua condição de assassino do próprio pai e esposo de sua mãe, Jocasta, que se enforca ao perceber toda a verdade. Édipo vaza os olhos e é encerrado por seus filhos no palácio real. No decorrer de um sacrifício ritual, sentindo-se ultrajado por não lhe ter sido servida a parte do animal tradicionalmente devida ao rei, Édipo amaldiçoa Etéocles e Polinices, condenando-os a disputarem pelas armas sua herança. Mal Édipo morre, a disputa começa. Polinices se exilia em Argos, onde se casa com a filha do rei Adrasto e convence-o a apoiá-lo na guerra contra Tebas.

Quando *Sete contra Tebas* se inicia, a guerra já está em curso. Um espião vem relatar a Etéocles que as sete portas da cidade serão em breve atacadas pelas hostes de Polinices. A estratégia de Etéocles para controlar a população tebana e rechaçar o ataque constitui o núcleo manifesto da peça.

Das muitas tragédias que têm a guerra como tema ou pano de fundo, creio que não há nenhuma que nos envolva como *Sete contra Tebas* no desenrolar do

confronto.

Tomemos a obra de Ésquilo. Em *Agamêmnon*, espera-se em Argos a notícia do fim da guerra de Tróia e o retorno do rei à sua terra, onde ele é, então, assassinado por sua mulher e pelo amante dela. Os persas mostra-nos a angustiosa falta de notícias e a subsequente desolação da corte de Susa ao tomar conhecimento de que seu rei, Xerxes, foi derrotado pelos atenienses. Passemos às peças de Sófocles. A ação de *Ajax* se desenvolve no acampamento dos gregos em seu já longo cerco a Tróia e ali acompanhamos a tentativa de vingança do protagonista contra os chefes áridas que lhe recusaram as armas de seu amigo Aquiles, morto em combate, preferindo entregá-las a Odisseu. Em *Filoteto*, Odisseu tem a missão de conquistar o arco de Filoteto, o guerreiro que havia sido abandonado pelos gregos numa ilha deserta porque sofria de uma ferida tão fétida que tornava impossível qualquer convívio com outros seres humanos. O arco era imprescindível para a vitória contra Tróia e Odisseu usa de todos os artifícios para dele se apossar. Em *Antígona*, o cerco a Tebas acaba de ser rechaçado e o cadáver insepulto de Polinices é o móvel da ação: Creonte, que passou a governar a cidade depois da morte dos dois filhos de Édipo, decreta que Etéocles será enterrado com honras de estado, enquanto Polinices, que decidiu reconquistar seu direito ao trono da cidade pelas armas, aliando-se aos argivos, é considerado traidor e deverá servir de repasto às feras. Antígona se insurge contra o decreto desencadeando a tragédia. De Eurípides, reteremos *Hécuba*, *As troianas* e *Ifigênia em Áulis*. Esta última trata do sacrifício de Ifigênia, filha de Agamêmnon e Clitemnestra, à deusa Ártemis, que, em troca, poria fim à calamidade que estava impedindo que os navios gregos, ancorados em Áulis, conseguissem partir para Tróia. As duas outras tragédias se passam depois da destruição de Tróia e enfocam as dolorosas consequências que dela advieram para a rainha Hécuba e para as mulheres troianas, reduzidas à escravidão. Não trataremos aqui da peça *As fenícias*, que abrange em sua trama o episódio da luta fratricida entre Etéocles e Polinices, imprimindo-lhe, no entanto, torções bastante incisivas em relação a *Sete contra Tebas*, porque uma comparação entre ambas ultrapassaria em muito o espaço de que dispomos. Creio, no entanto, não ser despropositado afirmar que o equilíbrio que Ésquilo

mantém entre a guerra entre Estados e o duelo entre irmãos é rompido por Eurípides, que acentua a expressão do conflito interpessoal de Etéocles e Polinices, ambos apresentados em cena, bem como Jocasta, Édipo e Antígona.

O objetivo deste artigo é rastrear alguns dos recursos de que Ésquilo se utiliza para criar o clima de guerra em *Sete contra Tebas* e refletir sobre a importância do tema na estruturação desta tragédia e na sua abertura para o épico.

Palavra e ação

Na *Poética*, Aristóteles define a tragédia como "imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação destas emoções".²

A ação e o discurso são, segundo Hannah Arendt, "os modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros, não como meros objetos físicos, mas enquanto homens."

³ E eles se manifestam para responder à pergunta latente: "quem é o homem que se apresenta por meio da ação e do discurso?" Grosso modo, poderíamos dizer que é pelo discurso que o homem que age se torna sujeito. O discurso é a revelação humana das ações e só

faz sentido quando os homens estão com os outros. Portanto, a ação é, por definição, pública e seu grau mais elevado é atingido na ação gloriosa, registrada tanto pela história quanto pela arte.⁴ A tragédia é justamente a apresentação de uma ação em sua urdidura e em suas consequências, proposta por um poeta da ação, o autor trágico, a seus concidadãos, no âmbito da vida pública da cidade, durante as festas cívico-religiosas da *polis* e visando à reflexão sobre a especificidade dos valores em jogo na vida dos homens em sociedade. E esta reflexão instrumentaliza a imprecisão da linguagem e a multivalência do discurso para construir hipóteses que evidenciem a complexidade do real, colocando-o em perspectiva pelo confronto entre suas diversas

dimensões. Não é à toa que as estreitas relações entre história, tragédia e filosofia são enfatizadas por Aristóteles na *Poética*.⁵

Sete contra Tebas é, como dissemos, uma peça de guerra. Contracenam: a instância político-militar, representada pelo rei tebano Etéocles e pelo Espião que se infiltrou nos exércitos argivos; os cidadãos, representados por velhos e jovens que não haviam sido convocados para as trincheiras mas que, diante da iminência do ataque das tropas inimigas, são instados por Etéocles a resistir e defender sua cidade; a população que não tem voz no âmbito político, representada pelas jovens tebanas que, aterrorizadas pela aproximação do inimigo, disseminam o pânico, acovardando os cidadãos.⁶ Esta estrutura se apóia em duas outras instâncias fundamentais: a instância cultural e a instância familiar.

Como governante, Etéocles tem que agir em duas frentes: contra seus inimigos externos, as hostes comandadas por seu irmão Polinices, e contra o que ele identifica como os inimigos internos, exemplificados pelas mulheres que aniquilam o moral dos compatriotas. Como motivo latente e pulsante, a maldição de Apolo contra os Labdácidas, que preconiza a extinção da raça de Laio e Édipo e a destruição de Tebas.

Para poder traçar sua estratégia face aos inimigos externos, Etéocles leva em conta tanto o testemunho do Espião quanto o augúrio de um adivinho: ambos lhe informam que o ataque às muralhas de Tebas é iminente. Em

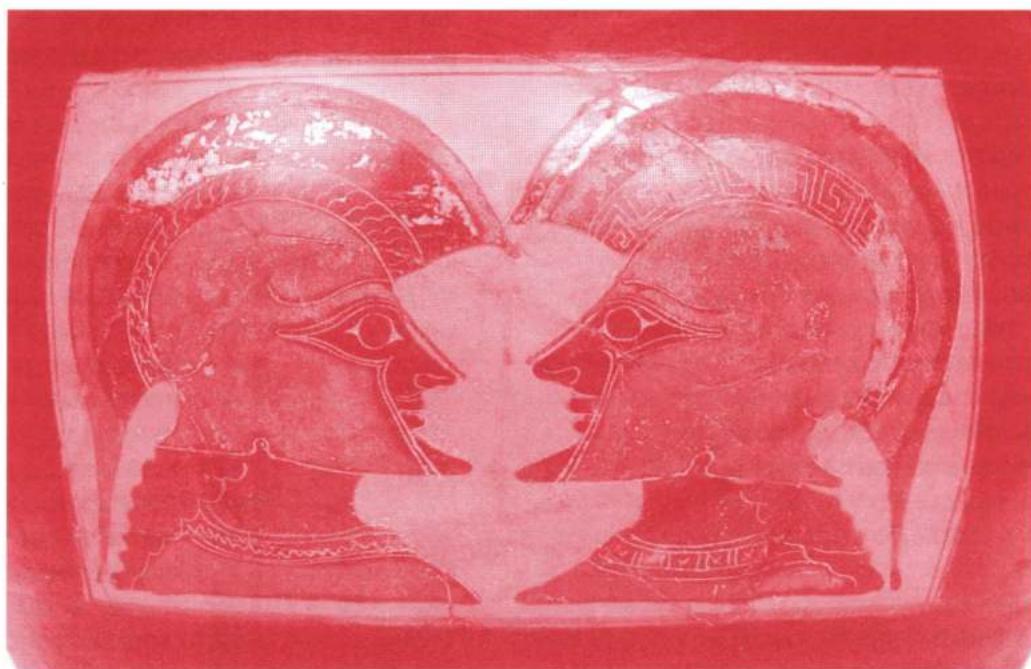
relação ao inimigo interno, Etéocles decreta que quem lhe desobedecer ("homem, mulher – ou qualquer outro"), minando o ânimo dos cidadãos, será condenado à morte por apedrejamento "em público suplício".⁷ Para a defesa de cada uma das seis portas da cidade, ele designa um guerreiro de sua confiança e reserva para si a defesa da sétima porta, diante da qual estão as tropas sob comando direto de Polinices.

Neste ponto, o viés público da ação – salvaguardar a cidade contra o inimigo externo – se cruza com a instância privada – o inimigo externo é capitaneado por um tebano, Polinices, irmão de Etéocles e, portanto, também herdeiro do trono. As jovens do coro em vão alertam Etéocles para o perigo do

"O discurso é
a revelação
humana das
ações e só faz
sentido quando os
homens estão com
os outros."

confronto com o irmão, para a impiedade do fraticídio.

Como estão perdidas as duas outras tragédias da trilogia de Ésquilo sobre a linhagem de Laio, os motivos da discórdia entre os irmãos ficam obscurecidos para o leitor/espectador de *Sete contra Tebas*. A partir do texto que sobreviveu, Polinices é apresentado como um ímpio por atentar contra a pátria mãe e o crime do fraticídio fica, de algum modo, englobado no crime maior que é levantar armas contra "a terra nutriz."⁸ Num único momento se faz referência a seu direito espoliado, quando o Espião relata que Polinices pretende matar Etéocles ou enviá-lo ao desterro, privando-o de seus direitos da mesma forma que, por culpa do irmão, se viu privado dos seus.⁹



Duas cabeças de guerreiros, século VI a. C. Museu Pergamon, Berlim. Foto de Jürgen Liepe.

Sem elementos para julgar a legitimidade do poder de Etéocles em *Sete contra Tebas*, vemo-lo como chefe em exercício e, como tal, responsável pela defesa da pátria. À atitude destemperada dos chefes inimigos, descrita pelo Espião, Etéocles contrapõe a ponderação nas decisões relativas a sua estratégia militar. Entretanto, à *hybris* de Polinices, materializada em seu escudo, que traz, gravadas em ouro, a imagem de uma serena mulher que conduz um soldado e uma legenda: "Sou a Justiça e trarei este homem de volta do desterro para que ele recupere a cidade natal e a casa de seus pais"¹⁰ Etéocles responde com a decisão de se postar diante da sétima porta, a que, por sorteio, coube a Polinices e cada um deles vai ao encontro da maldição paterna, e das Erínias malfazejas que punem os crimes de sangue.¹¹

A morte dos dois irmãos, anunciada pelo Espião que volta das trincheiras, provoca nas jovens coreutas uma reação paradoxal e elas não sabem se devem se alegrar porque Tebas foi salva ou lamentar os reis que pereceram. O público do espetáculo, no entanto, não ignorava que a destruição de Tebas havia sido apenas adiada. Em breve a cidade seria aniquilada pela expedição dos Epígonos, filhos dos Sete Chefes, instigados por Adrasto, rei de Argos e único sobrevivente do cerco anterior.¹² Só então estaria completamente realizada a profecia de Apolo.

As lamentações das mulheres diante dos cadáveres trazidos à cena alternam o elogio da coragem que os dois irmãos inimigos demonstraram em combate e a manifestação do sofrimento por eles, pela cidade e por elas próprias. Fecha-se assim a história de Polinices e Etéocles, que reconquistaram sua irmandade na ponta da espada. Sua herança foi, ao mesmo tempo, perdida e recuperada. Cada um terá direito apenas aos sete palmos de terra onde seus corpos deveriam repousar. Mas, abaixo deles, jaz "o tesouro sem fundo da gleba."¹³ Irmanados pela morte, evocavam para a platéia do espetáculo as questões relativas ao sentimento cívico, baseado no mito da autoctonia ateniense que se lê em relevo por trás do mito de Cadmo, o fenício que fundou Tebas, depois de matar o dragão que montava guarda à fonte de Ares, arrancar os dentes do animal e semeá-los. Dos dentes do dragão nasceram guerreiros armados que se entremataram, restando apenas cinco, que fundaram a raça dos *Sparti*, homens semeados. Labdacos, pai de Laio, era um dos filhos de Cadmo.¹⁴

Palavra e imagem

A ação de *Sete contra Tebas* é apresentada por meio do discurso de Etéocles aos figurantes mudos que representam os cidadãos de Tebas (cena 1), por meio de seu diálogo com o Espião (cena 2), em seguida com as virgens tebanas que compõem o coro (cena 3), e, por fim, com o Espião na presença das jovens (cena 4). As cenas são separadas por intervenções corais e, na quinta e última, o Espião comunica o desenlace da batalha. A intervenção final do coro é a lamentação pelos mortos.¹⁵

Apesar de o texto das tragédias não comportar rubricas, a edição francesa de que disponho designa a ágora tebana como o lugar da cena, já a argentina localiza-a na cidadela de Tebas, o que denota opções bastante incisivas na interpretação do texto, pois é bem diferente Etéocles vir falar aos cidadãos no lugar por excelência da deliberação coletiva ou já, de saída, estarem todos refugiados na fortaleza do reino. O que vai nos importar aqui, no entanto, é que, no espaço da ação, há imagens de deuses e a elas acorrem tanto as virgens tebanas quanto os homens que ainda não haviam sido convocados, por serem muito jovens ou muito velhos, mas que, diante da violência do cerco, em breve, serão mandados para as trincheiras.

Como vimos, a guerra já está deflagrada. É possível seguir o que se passa na frente de batalha pelo relato do Espião, testemunha ocular dos preparativos que o exército inimigo efetua. Ele conta, por exemplo, que, para sacramentar o juramento de destruir Tebas ou irrigar o solo tebano com seu próprio sangue, os sete comandantes das tropas argivas sacrificam um touro, decapitando-o sobre um escudo negro, e mergulhando as mãos no sangue da vítima.

Ao relatório, por assim dizer, profissional do Espião se contrapõe o pavor das jovens tebanas que, em suas primeiras intervenções, “concretizam” para os espectadores a presença do extra-cena, a aproximação do inimigo. Elas se desesperam ao perceber as nuvens de pó que se levantam, ao sentir o tremor da terra ferida por uma avalanche de cascos de cavalos, ou ouvir o

fragor dos escudos e das lanças que se entrechocam, ferindo o ar.

Esquilo se utiliza, portanto, de dois recursos básicos para criar com palavras as imagens¹⁶ e o clima de guerra: as descrições de uma testemunha ocular e a expressão de sentimentos diante desta realidade.

Especialmente na primeira parte da tragédia, a riqueza de detalhes e as inúmeras comparações e metáforas utilizadas (de modo geral ligadas à natureza), além de invocações e perifrases visam ao objetivo de criar o clima de perturbação da ordem que os combates acarretaram. Etéocles se compara ao

- comandante de uma embarcação que não pode se descuidar um só momento de sua tarefa; o Espião¹⁷ compara os comandantes inimigos a leões que farejam sangue; a guerra é designada pela perífrase: “furacão de Ares”; a metáfora da guerra como uma torrente que despocha com fragor é utilizada mais de uma vez e as invocações se multiplicam: às divindades da guerra, da vingança, dos crimes de sangue, bem como a Cadmo, fundador de Tebas. As jovens tebanas gritam em altos brados seu pavor diante da aproximação do ataque final, sobretudo porque sabem, e enumeram, as consequências de uma derrota: incêndios, saques, raptos, escravização das mulheres, destruição das colheitas e da cidade.¹⁸

A criação de imagens por meio de palavras, numa civilização que atribui precedência à visão sobre os demais sentidos, por considerá-la diretamente ligada ao pensamento (*eidos*, forma, e *idea* têm a mesma origem), encontra campo fértil na tragédia por vários motivos. Enumerarei alguns deles.

Em primeiro lugar porque, nas peças trágicas, como vimos, a palavra é ação, a palavra está colocada em situação, na estrutura da trama e no fato da apresentação do espetáculo, reforçando-se assim a concretude das imagens sugeridas pelo texto. A comparação entre a guerra e uma torrente, por exemplo, é utilizada tanto pelo Espião quanto pelas jovens. A diferença de enunciador faz com que a imagem se revista de um halo de objetividade ou de exagero, tornando-se, na avaliação de Etéocles, respectivamente, útil ou lesiva à defesa da cidade.

“...a palavra é ação, a palavra está colocada em situação, na estrutura da trama e no fato da apresentação do espetáculo, reforçando-se assim a concretude das imagens sugeridas pelo texto.”

Quando Etéocles ordena às jovens que se calem e não dêem mostras de estarem percebendo a aproximação do cerco, ele está, na verdade, corroborando para o público a exatidão do que elas dizem estar percebendo e é como se ele dissesse à platéia que a posição dela é equivalente à das jovens, só que com o sinal invertido, porque o que se espera do público é que reaja como se estivesse percebendo tudo o que lhe é descrito com palavras.

Em segundo lugar, a criação de *imagens significativas* na tragédia é favorecida porque ela não pretende pôr em cena acontecimentos singulares mas ações articuladas em estruturas que permitam a sua compreensão. Com isto, a criação trágica se desobriga de operar no âmbito do verdadeiro, elegendo para si o domínio do verossímil, isto é, do hipotético em suas muitas camadas e variações.¹⁹ As ações são levadas a cabo por personagens de um fundo mítico ao qual se sobreponem as questões que empolgavam a *polis* em seu momento de constituição, muito especificamente a questão do poder e de seu exercício.²⁰ O simples fato de o autor trágico retrabalhar os mitos tradicionais colocava, por si só, em tensão o passado e o presente, o panteão das divindades e o *politès*, o cidadão da *polis*. No caso de *Sete contra Tebas*, a discussão de Ésquilo diz respeito aos limites do público e do privado na sociedade ateniense, ainda regida pelo mito da autoctonia, o que acaba desembocando no imperialismo que levou Atenas à derrocada, ao fim da Guerra do Peloponeso.

Em terceiro lugar, as imagens criadas pelo discurso se adensam pela *opsis*, o espetáculo, um dos seis elementos constitutivos da tragédia e que lhe atribui "grande evidência representativa".²¹ O espetáculo acrescenta outros significados à repartição das falas do texto entre o coro, que se exprime em versos, e os personagens, ligados à esfera do protagonista, do herói, que falam em prosa. A qualidade de movimentos e a distribuição dos diversos personagens²² no dispositivo cênico fornecem camadas adicionais de sentido às imagens discursivas. O herói se mantém na *proskene*, ancestral do nosso palco frontal, enquanto o coro evolui na área circular da *orchestra*, segundo figuras coreográficas acompanhadas de música.²³ A aproximação com a platéia e com o presente, que o falar em prosa proporciona, é, de certo modo, desmontada pela localização do protagonista na área da estrutura cênica mais distante do público. De forma análoga, o grupo coral é destacado do cotidiano da coletividade ao falar em versos, mas a apreensão de sua formalizada fala se torna sensorialmente mais acessível ao recorrer à música e à dança. Este jogo colabora para reiterar a multiplicidade de sentidos que a ação trágica supõe.²⁴ No caso das jovens tebanas, que gritam

seu medo em altos brados, arrojando-se aos pés das imagens dos deuses, as censuras de Etéocles têm também a função de historiar a atitude delas: acusando-as de terem disseminado o pânico pela cidade, antes de ali chegar, ele potencializa a atitude delas em cena, criando como que uma hipérbole.

Em quarto lugar, as imagens do discurso ganham em consistência também pelo fato de a tragédia ser, por definição, sintética, embora o foco da discussão nunca se detenha num único ponto de vista. A ausência de Polinices em cena pode ser, então, compreendida, no âmbito da retórica, como uma espécie de elipse, compensada, no entanto, pelo relato do Espião, que o descreve duas vezes: 1) em atitude destemperada, imprecando contra a cidade e já antecipando a vitória e a vingança; 2) como personagem cinzelado em seu próprio escudo – o soldado que, conduzido pela Justiça, reconquistará sua pátria e a casa de seus pais, como informa a legenda da imagem.²⁵ Se, como afirma Vidal-Naquet, tudo nesta tragédia visa a encaminhar o duelo final entre Etéocles e Polinices,²⁶ e se os dois irmãos se equivalem na *hybris*, no direito ao trono de Tebas, na maldição que Édipo lançou contra ambos, fazer com que eles só apareçam juntos em cena depois de mortos, quando são trazidos seus cadáveres, faz com que se entrelacem a imagem e o tempo, que é a matéria da palavra. Presentificada nos cadáveres, a dissensão entre os dois irmãos, o passado de Laio e de Édipo se condensam, embora fique em suspenso o oráculo de Apolo, que previu a destruição de Tebas, e cuja efetivação a platéia ateniense conhecia. Assim, a situação-limite em que o personagem trágico se encontra é iluminada por seu passado, pela relação de seu *genus* (sua linhagem) com os deuses e com seus contemporâneos.

No entanto, a mais interessante forma de síntese da problemática relação entre natureza e cultura, passado mítico e presente cívico, entre heróis trágicos e deuses do panteão grego, entre questões de Estado e direito privado é a descrição dos combatentes inimigos de Tebas, e de seus escudos, feita pelo Espião, e as réplicas correspondentes de Etéocles. Vidal-Naquet mostrou em seu já referido artigo, como o universo simbólico do homem grego está ali sintetizado.²⁷

Nos três primeiros escudos, vê-se, por assim dizer, a figuração dos ataques que as jovens imaginaram em seu desespero: noite com lua e estrelas; homem com uma tocha acesa e a legenda: "Incendiarei a cidade!"; soldado que encosta uma escada na muralha de Tebas, com os dizeres: "Nem Ares poderá derrubar-me daqui!" Nos demais, os desenhos se referem a episódios da história de Zeus (o dragão Tifon, por ele derrotado) e de Tebas (Esfinge em alto relevo com um cadmeu em suas garras; o guerreiro Polinices sendo guiado pela Justiça). A *hybris* e o desafio aos deuses é a atitude de



Corredores com escudos (circa 490 a. C.). Museus Estatais de Berlim. Foto Christa Begall.

todos os chefes inimigos, à exceção de Anfiarau, o adivinho que se contrapôs a Polinices, censurando-o por atacar a terra natal, e vaticinando que os argivos seriam derrotados. Seu escudo é o sexto a ser descrito e o único a não ter imagem alguma cinzelada, funcionando, por isto, como um espelho diante do escudo de Polinices, cuja imagem inverte, obtendo assim uma representação igual e contrária, ou seja: Etéocles. No vazio do escudo de Anfiarau, os dois irmãos se anulam e a maldição de Édipo se realiza.

Quando o Espião vem comunicar a morte dos dois reis, só o coro de jovens está em cena representando a cidade, o que, levando-se em conta a virtual inexistência cívica das mulheres, também pode ser lido como uma prefiguração do aniquilamento de Tebas. E quando são trazidos os dois cadáveres elas exclamam, sintetizando a tragédia: "Não se trata mais de vãs palavras [...] Meus olhos vêem o relato do Espião".²⁸

Assim como as figuras dos escudos dos guerreiros argivos encontram sua "resolução" na superfície polida do escudo de Anfiarau, também as intervenções do coro observam um padrão de progressiva síntese, que substitui o derramamento lírico inicial, levando-as a uma contenção que reforça o jogo entre semelhança e alteridade que a peça propõe:

- Ferido, feriste.
- Morreste depois de matar. [...]
- Criaste dores

– Dores padeceste [...]²⁹

O delicado equilíbrio entre o que se relata e o que se mostra foi trabalhado por Ésquilo de forma especialmente interessante em *Sete contra Tebas*.

O tema da guerra é orquestrado em sua presença aterrorizante basicamente por meio de relatos carregados de hipérboles, metáforas, comparações e pelo desespero do coro de jovens tebanos. O que se mostra, efetivamente, em cena é a criação de uma estratégia e a intelecção do que ela significa. A transformação do papel do coro é o melhor exemplo disto. As jovens que, de início, estavam enclausuradas em seu pavor, acabam por efetuar a ascensão das paixões que as paralisavam, obtendo a distância necessária à avaliação do que se passa. É o que permite a lamentação econômica dos dois semicoros diante dos corpos dos irmãos fratricidas: "Horrível de dizer! / Horrible de olhar!"³⁰

Fátima Saadi é tradutora, dramaturgista da companhia Teatro do Pequeno Gesto, e editora da revista *Folhetim*.

NOTAS

¹ Albin Leski em *A tragédia grega* (Perspectiva: 1971, p. 88-89) lamenta que não seja possível fazer qualquer

comparação com as peças de Sófocles que tratam do mesmo tema, na medida em que praticamente nada restou da trilogia esquiliana fora uma referência ao fato de que em *Laio* o prólogo era proferido pelo protagonista. Por isto, recorremos a uma versão do mito que contém dados capazes de justificar a trama de *Sete contra Tebas*, baseando-nos, em linhas gerais, na introdução à tradução de Paul Mazon para o texto. ESCHYLE. *Tragédies*. Paris: Livre de Poche, 1962, p. 129-134.

² ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973, cap. VI, p. 447.

³ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

⁴ Cf., a este respeito, o capítulo 5, Ação, de *A condição humana*.

⁵ Cf. *Op. cit.*, cap. IX, p. 451.

⁶ A respeito da virtual “inexistência” civil das mulheres para a *polis* grega, ver NANCY, Claire. *A dor de Hécuba. e A invenção de Medéia*. Trad. Fátima Saadi, respectivamente em *Folhetim n. 6* (jan-abr 2000, p. 16-27) e n. 12 (jan-mar 2002, p. 8-25.). Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.

⁷ Disponho de duas edições do texto: a já referida tradução de Paul Mazon e *Los siete sobre Tebas*. In: *Trágicos griegos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1946, p. 75-118. Nas notas, a tradução francesa será assinalada por “fr” e a argentina por “esp”. A primeira citação no corpo do texto está na versão francesa à p. 143, a segunda em espanhol, à p. 86.

⁸ *Op. cit.*, fr., p. 137 e 153.

⁹ Em *As fenícias* (410 a. C.), é Etéocles quem se aferra ao poder, recusando-se a entregá-lo a Polinices, embora tivesse sido acordado que ambos se alternariam a cada ano no trono de Tebas. Albin Lesky considera que Eurípides procedeu a uma “atrevida inovação” ao “inverter as posições dos irmãos na contenda”, o que reforça a idéia de que, para Ésquilo, motivação alguma é capaz de justificar um ataque à cidade natal. Cf. LESKY, Albin. *Op. cit.*, p. 206.

¹⁰ Cf. *Op. cit.*, fr., p. 100 e esp. p. 158-9. Em, *Ésquilo, a hematopoiesis*, Edelcio Mostaço demonstra de forma bastante clara, ao analisar a *Orestéia*, a gravidade de que se reveste, para um homem livre, o fato de estar banido de sua cidade. In: *Folhetim n. 12*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan-mar 2002, p. 100.

¹¹ Vidal-Naquet, em *Os escudos dos heróis. Ensaio sobre a cena central de Sete contra Tebas*, interpreta longamente a peça, retomando as três questões que, com mais freqüência, a crítica tem levantado a seu respeito: a psicologia de Etéocles, sua relação com as mulheres e o significado dos brasões nos escudos dos guerreiros, concluindo que todos os recursos se destinam a

encaminhar o conflito para o duelo final, em que os irmãos se igualam. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshié Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 241-266.

¹² GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 76-77. Grimal acrescenta que “o catálogo das naves na *Ilíada* não menciona Tebas, mas apenas a Tebas-de-baixo, um estabelecimento evidentemente posterior à derrota da cidadela. E, com efeito, a tradição dizia que a guerra dos Epígonos travara-se pouco antes da expedição dos átridas contra Tróia.”

¹³ Cf. *Op. cit.*, fr, p. 169.

¹⁴ Cf. GRIMAL, Pierre. *Op. cit.*, p. 73-74.

¹⁵ Algumas versões do texto acrescentam a *Sete contra Tebas* uma cena em que o Arauto vem anunciar a proibição do sepultamento de Polinices, encontrando em Antígona decidida oposição. Muito provavelmente esta cena foi inserida no fim do século V a. C. por um poeta que conhecia a *Antígone* de Sófocles.

¹⁶ Karl Erik Schollhammer sintetiza em *Regimes representativos da modernidade* a história das relações entre texto e imagem nas teorias estéticas, partindo do mote *Ut pictura poesis* (que Horácio retoma de Simônides) e chegando até o âmbito da literatura comparada na contemporaneidade. In: *Alceu. Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 1, n. 2. Rio de Janeiro: PUC, Depto. de Comunicação Social, jan-jun 2001, p. 28-41.

¹⁷ Também aqui se verifica uma oscilação significativa: o personagem é considerado um espião (tradução francesa) ou um mensageiro (tradução para o espanhol). Em grego, ele aparece sob os dois epítetos: Espião/mensageiro. Cf. a versão em grego moderno de I. N. Grypari para *As tragédias de Ésquilo* (Atenas: Estias, [s. d.]), que pude consultar graças à valiosa ajuda de Helena Varvaki.

¹⁸ Apesar de proibidas de se intrometerem nos negócios públicos, visto que não são cidadãs (palavra que só existe no masculino na Grécia Antiga), as mulheres são instadas por Etéocles a entoar um hino de guerra, função tipicamente masculina, como forma de contrabalançar o desânimo que disseminaram pela cidade. Junte-se a isto que Etéocles as obriga a se afastarem das imagens dos deuses às quais se agarraram em seu pavor e é impossível não lembrar da passagem de *A república*, em que Platão propõe que os artistas sejam banidos da cidade ideal, admitindo-se apenas aqueles que se dedicassem a obras que elevassem o homem até o mundo da razão: “[...] os hinos aos deuses e os encômios dos heróis são o único gênero de poesia admissível na cidade.” PLATÃO. *A república*. Livro X. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [s. d.], p. 396.

¹⁹ Não é à toa que Aristóteles, na *Poética*, bane da tragédia o irracional, na medida em que ele escapa ao âmbito da compreensão. Cf. *Op. cit.*, cap. XV, p. 457.

²⁰ Que a ação de *Sete contra Tebas* possa se desenrolar tanto na ágora quanto na cidadela, segundo as diferentes traduções com as quais trabalhei, é sintomático dos pólos entre os quais oscila a discussão.

²¹ "É portanto necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia." ARISTÓTELES. *Op. cit.*, cap. VI, p. 448 e cap. XXVI, p. 471. Não devemos esquecer que *opsis* significa visão direta. O *theatron* é, portanto, o lugar aonde se vai para ver a visão.

²² Aqui compreendidos no sentido de funções dramáticas.

²³ Erich Auerbach em seu ensaio *Figura* deriva este termo do grego *schema* (modelo puramente perceptivo, aparência externa) e rastreia seu uso na gramática, na retórica, na lógica, na matemática e nas formas musicais e coreográficas (as figuras da partitura de evoluções do coro trágico são denominadas *schemata*). AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

²⁴ Ver, a este respeito, o ensaio de Jean-Pierre Vernant. *Tensões e ambigüidades na tragédia grega*. In: VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Op. cit.*, p. 7-24.

²⁵ Segundo a análise de Vidal-Naquet, visto que Zeus estava do lado dos tebanos, a Justiça (*Dikē*) figurada no escudo de Polinices é apenas a justiça com minúscula. *Op. cit.*, p. 262.

²⁶ *Idem*.

²⁷ A enumeração de chefes lembra a que Homero faz dos comandantes gregos no Livro II da *Ilíada*; Ésquilo provavelmente pretendia alcançar com a descrição dos escudos o mesmo "efeito de verdade" que os autores da Antigüidade reconheciam no procedimento homérico. HOMERO. *Ilíada*. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [s. d.], p. 27-32. A referência ao "efeito de verdade" foi feita pelo historiador Políbio. Cf. GUINZBURG, Carlo. *Ekphrasis e citação*. In: *A micro-história e outros ensaios*. Trad. António Narino. Lisboa/Rio: Difel/Bertrand Brasil, 1991, p. 218.

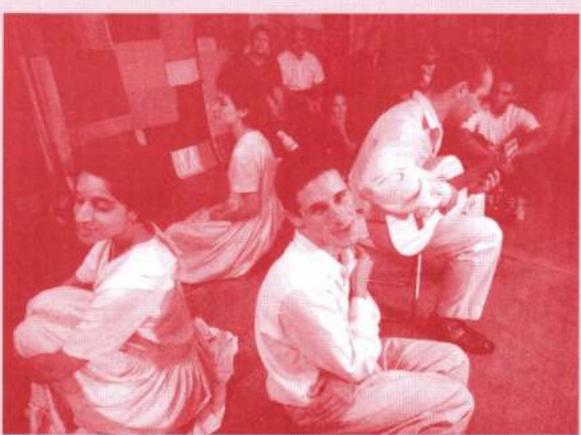
²⁸ *Op. cit.*, fr. p. 166.

²⁹ *Op. cit.*, fr. p. 169-170.

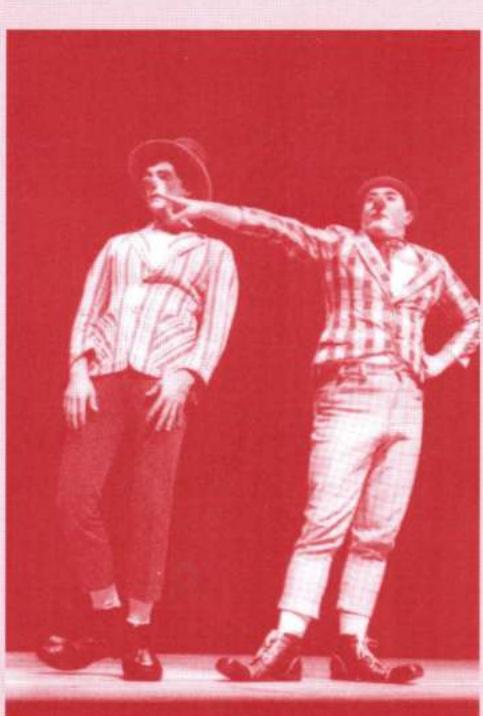
³⁰ *Op. cit.*, esp., p. 113.



Parada de Rua
Praça do Teatro Carlos Gomes



Café com Queijo



O Cravo, o Lírio e a Rosa

Espetáculos do
Grupo Convidado
LUME
(UNICAMP- Campinas/SP)

Dramaturgia en Debate



Resulta necesario reflexionar acerca de las corrientes que han nutrido a la actual dramaturgia brasileña y, en particular, a la Catarinense, sus consecuencias y las propuestas superadoras

Alfredo Megna*

Aún a riesgo de resultar polémico, entiendo que puede resultar fructífera esta reflexión.

En particular para poder pensar la dramaturgia que vendrá.

Y digo polémico pues, por mi particular condición de "no-brasileño", parte del análisis que sigue resulta posible de desacreditación en virtud de dicha causa.

También porque mis opiniones, que ya son bastante conocidas en Brasil y en la región, no coinciden con la mirada de algunos sectores del teatro de este país.

Sin embargo, a pesar lo expuesto, entiendo que, casualmente por tener una mirada un poco más "objetiva" que la de los que conviven a diario con la actividad teatral regional y nacional y, a la vez, por compartir de manera continuada parte de esta actividad con grupos y festivales de Brasil, me siento habilitado para generar estas reflexiones.

Algunas causas aparentes

Es notable observar en todo Brasil la proliferación de trabajos dramatúrgicos colectivos que se generan a partir de los propios actores y director, muchas veces sin la ayuda ni concurso de dramaturgo alguno.

Indagando entre esas compañías, leyendo los autores nacionales y algo de la historia del teatro brasileño, uno podría llegar a la conclusión de que muchos de esos teatristas han elegido ese camino en razón de su insatisfacción frente a los materiales disponibles.

En este sentido, y sin que esto implique necesariamente un juicio de valor estilístico, el camino inaugurado por Plínio Marcos y, en particular, por Nelson Rodríguez, no parece haber generado una corriente continuadora en la dramaturgia brasileña que se proporcione con la enorme dimensión y talento de estos escritores.

Seguramente causales sociales y políticas deben haber influido en esta aparente ausencia de "descendencia" numerosa y caracterizada.

Algunas opiniones recogidas vincularon esta "interrupción" en la continuidad del desarrollo de una

línea estética transgresora, a la interrupción (sin aspas) democrática sufrida por Brasil, como parte del contexto de las frágiles democracias latinoamericanas.

Frente a esta situación, una vez transitados algunos de los autores antes mencionados y los clásicos universales, numerosas compañías han desarrollado metodologías de generación colectiva de dramaturgia que satisficiera sus intereses y gustos estéticos.

Algunos efectos escénicos concretos

Este tipo de trabajos, a su vez, han devenido en algunos casos, en materiales sólidamente estructurados y, en otros (desgraciadamente mas numerosos) en trabajos dramatúrgicamente muy endeble.

Estos últimos dejan en claro la certeza de que el trabajo de la dramaturgia, aún en el terreno colectivo, no puede dejarse librada al "caos creativo".

La estructuración de esta clase de materiales resulta tan necesaria (o aún mas) como la de los textos generados por escritores individuales.

Frente a esta situación, en su momento imaginé una serie de propuestas pedagógicas y estructurales que significaran un aporte a esta problemática.

Las alternativas

Hace alrededor de tres años comenzamos el trabajo en Blumenau, con apoyatura en el Festival Universitario. Es por eso que, una vez vistos los primeros resultados de corto y mediano plazo del mismo, me siento habilitado para abrir al menos este debate.

El proyecto de joven dramaturgia brasileña ya ha mostrado suficientes signos de vitalidad como para que podamos hacer un primer balance de él.

Y de esta manera, a través del análisis de este proceso, poder aportar elementos a la pesquisa y debate que se encuentran abiertos en relación con la dramaturgia local. Creo que la única manera seria de encarar la discusión sobre un tema como este, es la legitimación que otorga

el trabajo que, a su vez habilita un debate con bases mínimamente serias y rigurosas.

En lo personal, mis experiencias en la coordinación de este tipo de proyectos y, en el rol de dramaturgo, respecto de piezas ya estrenadas y en plena preparación con compañías de ese país, me han alertado acerca de algunos signos que creo deben tomarse en consideración.

En este sentido, estoy convencido de la conveniencia de analizar la cuestión desde la doble óptica de lo que, metafóricamente, he denominado "autor solidario" y "autor solitario".

Creo que debe distinguirse y conceptualizar de esta manera, por un lado, al autor que trabaja de manera conjunta y coordinada con una compañía teatral, respecto del que genera un material sin conexión ni relación previa con los restantes creadores que llevarán a escena dicho material.

Es decir, traducido en términos de la mirada de la compañía: el trabajo de un material conjuntamente con un dramaturgo (o integrante que ejerza ese rol) o la puesta en escena de una pieza ya escrita de manera individual por aquel. En cuanto a la tercera alternativa ya mencionada (es decir el trabajo dramatúrgico de la compañía, sin coordinación de un autor) entiendo que, tal como ya lo expusiera anteriormente, se trata de una experiencia altamente riesgosa.

Tan riesgosa, en su proporción, como que un grupo de actores pretenda poner en escena una pieza sin un director profesional. O que un director o un autor imaginen la idea de interpretar una obra sin ser actores.

Es cierto que todas estas combinaciones, en algún caso afortunado y excepcional, pueden dar resultados exitosos.

Sin embargo, en la práctica, salvo que se cuente con un integrante de la compañía que pueda desarrollar profesionalmente el rol faltante, las posibilidades de desestructuración e inorganicidad del material son altísimas.

Es por eso que, descartando esta última y riesgosa alternativa, nos centraremos en las dos primeras mencionadas.

Autor solidario. Autor solitario.

A esta altura del análisis, es preciso aclarar que, en opinión de quien suscribe el presente, en modo alguno estas dos alternativas son antagónicas.

En razón de la empatía con las compañías con las que he trabajado y de los resultados obtenidos, en lo personal prefiero el trabajo solidario con el grupo.

Sin embargo, no creo que esta cuestión implique necesariamente descartar el trabajo solitario del autor. He escrito piezas con esa característica individual de trabajo. Y en muchas de ellas el resultado fue gratificante.

Por eso estoy convencido de que debe formarse dramaturgos preparados para enfrentar ambas metodologías de trabajo.

Porque además, ambas son complementarias.

Resulta muy provechoso que el autor solitario, al momento de que su obra se encuentre en ensayo por una compañía de teatro que la ha elegido, pueda compartir parte del proceso de montaje con esta, con el fin de poder atender a las eventuales necesidades de adaptación de esta a la realidad de la compañía.

De la misma manera, el autor solidario debe estar preparado para trabajar de manera individual, pues hay etapas del proceso de escritura que, necesariamente, deberá transitar de manera individual.

En síntesis, entiendo que el debate debe centrarse inicialmente en la necesaria organicidad, coordinación y estructuración del trabajo dramatúrgico y solo después en la condición mas o menos solidaria o solitaria de la metodología de trabajo.

* Dramaturgo con mas de veinte piezas estrenadas profesionalmente en Argentina y el exterior en los últimos 25 años. Docente. De profesión curricular abogado, actualmente une ambas especialidades como Asesor Legal del Instituto Nacional del Teatro. Coordinador, entre otros, del Proyecto de Joven Dramaturgia Brasilera del FUTB y del Proyecto Granada de Investigación de Raíces Culturales del Festival de Londrina. En Brasil, autor de la dramaturgia de "Os camaradas".

Corporeidade da voz: aspectos do trabalho vocal para o ator



Fernando Manoel Aleixo*

O processo de desenvolvimento técnico vocal para do ator envolve aspectos amplos pois o fenômeno da vocalidade no teatro, aplicação dos recursos vocais no processo criativo, se estrutura a partir de fundamentos fisiológicos, culturais e poéticos (técnicas e linguagens). No centro deste processo, o ator é o executor do código vocal e, por isso, concentra em si, naturalmente, o conteúdo a ser expresso, bem como os meios materiais da comunicação oral. Esta condição impõe ao ator a necessidade de conhecimentos técnicos e domínio sobre seus instrumentais físico, vocal e criativo.

Neste contexto, a preparação vocal do ator deve adotar procedimentos metodológicos específicos, e fornecer referências para o estabelecimento de correspondências entre o aprimoramento dos aparatos físico e vocal e a aquisição de uma propriedade de aplicação técnica da voz na composição, objetivando a conscientização e potencialização de seus recursos de expressão. Trata-se de uma trajetória a ser percorrida, respeitando as características psico-físicas do indivíduo, para uma compreensão corporal do processo de produção da voz e das suas possibilidades de empenho no desenvolvimento da vocalidade poética.

Assim, considerando a voz como corpo - dimensão física que dará plenitude aos potenciais do ator, poderemos vislumbrar conquistas sensíveis no contexto da vocalidade no teatro.

ESTUDO DA CORPOREIDADE

Este aspecto do trabalho objetiva sensibilizar corporalmente a voz. Para isso, poderão ser desenvolvidas atividades que permitam reconhecer e trabalhar a fiscalidade da voz, estudando as estruturas musculares e óssea da produção vocal, bem como a respiração e a ressonância.

Primeiramente, apontaremos o que podemos denominar de *RE-edificação corporal*. Tal etapa refere-se ao conjunto de atividades voltadas para proporcionar um alinhamento direcional da estrutura óssea do corpo (eixo), trabalhando equilíbrio e domínio do movimento,

através do estudo sensível de pequenas e grandes cadeias musculares e das articulações do corpo.

O uso correto do eixo vertical promove o equilíbrio do corpo sobre os pés, distribui o peso igualmente sobre as duas pernas (apoios) e favorece o ganho de flexibilidade em todas as articulações, bem como relaxamento e tônus musculares adequados à produção da voz.

A colocação postural que estabelece o alinhamento dos pés, joelhos, quadril, tronco, escápulas, braços e cabeça, age sobre a circulação sanguínea, sobre a condições de tonicidades e tensões musculares que poderão influenciar na respiração e, consequentemente, no processo de fonação e articulação da fala.

No estudo da ressonância, contexto do corpo sonoro, podemos considerar algumas definições técnicas sobre ressonância. No dicionário, ressonância é definida como a propriedade ou qualidade do que é ressonante; fenômeno físico pelo qual o ar de uma cavidade é suscetível de vibrar com freqüência determinada, por influência de um corpo sonoro, produzindo reforço de vibrações. Já, num enfoque fonoaudiólogo, ressonância é considerada como sendo o "uso adequado de algumas cavidades ósseas supra e infraglóticas, que com a vibração do ar vão permitir uma maior projeção vocal".¹

Respeitando essas informações para o trabalho, as atividades desta etapa poderão ser encaminhadas a partir das diretrizes apontadas por Grotowski com relação à ressonância no trabalho vocal do ator:

"(...) Para cada situação, e para a sua interpretação pela voz, pode-se tentar encontrar a ressonância apropriada. Isto se aplica ao treinamento, mas não ao preparo do papel. Os exercícios e o trabalho criativo não devem se misturar. (...) Meu princípio básico é o seguinte: não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja - reaja com o corpo. O corpo é o primeiro vibrador, a primeira caixa de ressonância"²

O corpo humano, segundo Klaus Vianna, permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e se exteriorizam através do gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho da emoções, dos sentimentos e das intenções.³ Tal afirmação, permite-nos experimentar no trabalho do corpo-sonoro com o estudo das ressonâncias, os impulsos corporais geradores de ações vocais.

Com isso, o exercício vocal com palavras e textos ganham uma dimensão sensível de sonoridades corporais. Quanto a essa referência, Peter Brook apresenta, tomando como exemplo a produção de Shakespeare, a seguinte afirmação:

"As palavras de Shakespeare são documentação das palavras que ele queria que fossem faladas, palavras destinadas a sair em forma de sons, dos lábios de gente viva, com um tanto de entonação, de pausa, de ritmo e gesto que deviam fazer parte integrante de significado verbal. Uma palavra não começa sendo uma palavra - é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão".⁴

Quanto à questão da vocalidade, do treinamento e da corporeidade da voz no teatro, temos ainda algumas preciosas referências deixadas por pesquisadores teatrais da modernidade. Para aprofundarmos um pouco mais neste tema, apresentaremos, resumidamente, alguns conceitos apontados por Stanislavski, Artaud, Brecht e Grotowski.

REFERÊNCIAS DOS CONCEITOS DE STANISLAVSKI EM RELAÇÃO A VOZ

"Que sorte dispor de compassos, pausas, um metrônomo, um diapasão, harmonização, contraponto, exercícios elaborados para o desenvolvimento da técnica, uma terminologia que defina diversos conceitos e concepções artísticas

sobre as sensações e vivências criadoras. A importância e a necessidade dessa terminologia há muito foram reconhecidas na música. Aqui há fundamentos legitimados nos quais o artista apoia-se para não criar a esmo entre nós no teatro. Os acasos não podem servir de fundamento, e sem fundamentos não existe arte autêntica mas tão somente dilettantismo. Precisamos de fundamentos para a nossa arte, e particularmente para a arte de falar e ler versos" (C.S. Stanislavski)

O aspecto primeiro do estudo da voz, considerado no sistema de Stanislavski, é a necessidade de treinamento sistemático do instrumental do ator, como forma de conquistar um controle sobre o aparato físico e vocal.

"...experimentar no trabalho do corpo-sonoro com o estudo das ressonâncias, os impulsos corporais geradores de ações vocais."

Neste sentido, o aparelho vocal deve receber um tratamento que o torne capaz de, quando na relação com o texto, quando na relação com a personagem, quando na relação com a cena, "reproduzir - instantânea e exatamente - sentimentos delicadíssimos e quase intangíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível".⁵

Reconhece que o ator não deve recorrer aos costumeiros procedimentos banais:

"E quanto mais conteúdo espiritual e sentimento eu punha na frase, tanto mais pesado e sem sentido ficava o texto e mais inexpressivo a tarefa.

Criava-se uma situação de violência que, como sempre, me levava a me autoviolentar e contorcer-me em espasmos. A respiração fugia, a voz amortecida e rouca, seu diapasão se reduzia a umas cinco notas, diminuía a sua força. Em vez de cantar a voz batia. Tentando dar-lhe mais sonoridade, eu recorria involuntariamente aos costumeiros procedimentos banais dos atores, ou seja, ao falso pathos, às cadências vocais, às fiorituras."⁶

Trata-se pois, sua proposta de formação, de um procedimento técnico que busca desenvolver o potencial expressivo do aparelho vocal a partir de estudos de elementos como a dicção, o canto, as

entonações, o tempo-rítmo no falar, etc.

A apreciação de Stanislavski sobre as atividades técnicas do canto lírico reforça a importância de exercícios para colocação da respiração e do som, e acrescenta a necessidade da procura de melhores métodos para o desenvolvimento da fala a partir do aprofundamento da musicalidade da palavras:

"A Fala é música. o texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo ritmo e tom de sua fala, ela me comove. Se ele próprio penetra fundo na alma das palavras do seu papel, carregá-me com ele aos lugares secretos da composição do dramaturgo, bem como aos da sua própria alma. Quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora"⁷

Afirma que só depois de ter compreendido que as letras são apenas símbolos de sons, que exigem a execução de seu conteúdo, é que se viu confrontado com o problema de aprender essas formas sonoras a fim de melhor preencher o conteúdo.

Stanislavski dá fundamentos precisos sobre como desenvolver a voz do ator à partir da busca da sensação das palavras:

"Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação devem chegar aos seus ouvidos sem esforços. Isso requer muita habilidade. Quando a adquiri, comprehendi o que chamamos a sensação das palavras. (...) Todo ator deve-se assenhorar de uma excelente dicção e pronunciamento, deve sentir não somente as frases e as palavras, mas também cada sílaba, cada letra"⁸

A partir dessas considerações é possível observar a consistência do processo de estruturação de um sistema de abordagem para o treinamento da voz. Ainda que haja explícita a opção por uma estética determinada com um forte acento na palavra, pode-se verificar que o objetivo é o desenvolvimento da produção da voz e da possibilidade de criação da fala

em diferentes contextos e estilos:

"Sua função (fala), é transmitir por meio de palavras quer os sentimentos exaltados do estilo trágico, quer a fala simples, íntima, graciosa, do drama e da comédia(...) Em cena, a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e - por intermédio deles, conjuntamente - no público."⁹

A maestria do bem falar implica no excelente preparo físico e no entendimento de que uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens, de significados. Para Stanislavski, o ator quando estiver em intercâmbio verbal em cena, deve falar menos para o ouvido do que para a vista.

Depreende-se também deste sistema de abordagem que o ator deve compreender bem a linguagem trabalhada para encaminhamento da criação verbal. Nessa perspectiva, esta criação da fala se insere no conjunto de elementos técnicos sugeridos para a caracterização interna e externa da personagem.

Para Stanislavski o ator deve procurar estar sempre de "bem com a voz", pois como afirma: "Estar de bem com a voz é uma benção não só para a primadona mas também para o artista dramático. Sentir que temos o poder de dirigir nossos sons, comandar sua obediência, saber que eles forçosamente transmitirão os menores detalhes, modulações, matizes da nossa criatividade."¹⁰

REFERÊNCIAS DOS CONCEITOS DE ARTAUD EM RELAÇÃO A VOZ

"Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela [a linguagem de teatro] faz sortilégios com as palavras. Ela empurra a voz. Utiliza vibrações e qualidades da voz. Marca ritmos alucinados. Martela sons. Procura exaltar, entorpecer, encantar, estancar a sensibilidade."(Antonin Artaud - "Le Théâtre de la Cruauté, premier manifeste")¹¹

Artaud formula, no início do século XX, alguns conceitos com relação a voz que a consideram um instrumento musical a serviço de um novo teatro. No estudo técnico *A encenação e a metafísica*, Artaud aponta seu manifesto contra o teatro essencialmente dialogado construído por uma dramaturgia:

"(...) como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado? (...) o diálogo - coisa escrita e falada - não pertence especificamente a cena,

pertence ao livro.”¹²

No seu entender, a voz deve, através de qualidades e vibrações de sons não habituais, comunicar a sensibilidade do espectador, pois a cena é um lugar físico e concreto que necessita ser preenchido com a sua linguagem concreta. Esta linguagem, segundo Artaud, consiste de tudo que ocupa a cena, de tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena.

Neste sentido, é necessário a exploração de toda a plenitude e materialização física da voz, tendo como princípio as vibrações, as modulações, as evoluções e os diferentes registros vocais.

Deste modo, as palavras devem assumir na interpretação outros significados com base na sonoridade e movimento da voz.

Esta amplitude vocal a ser conquistada assenta-se no desenvolvimento das potencialidades corporais do ator. No estudo técnico *um atletismo afetivo*, Artaud fala da necessidade do ator de tomar consciência de uma “espécie de musculatura afetiva” que corresponda às localizações físicas dos sentimentos.

Poucas vezes, especificamente, Artaud fala do trabalho do ator. É evidente, porém, que a exigência técnica de sua poética focaliza o trabalho corporal e vocal, pois, como ele afirma, o ator que não faz gestos, se mexe, sem dúvida brutaliza as formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança aquilo que sobrevive às formas e produz a continuação delas.

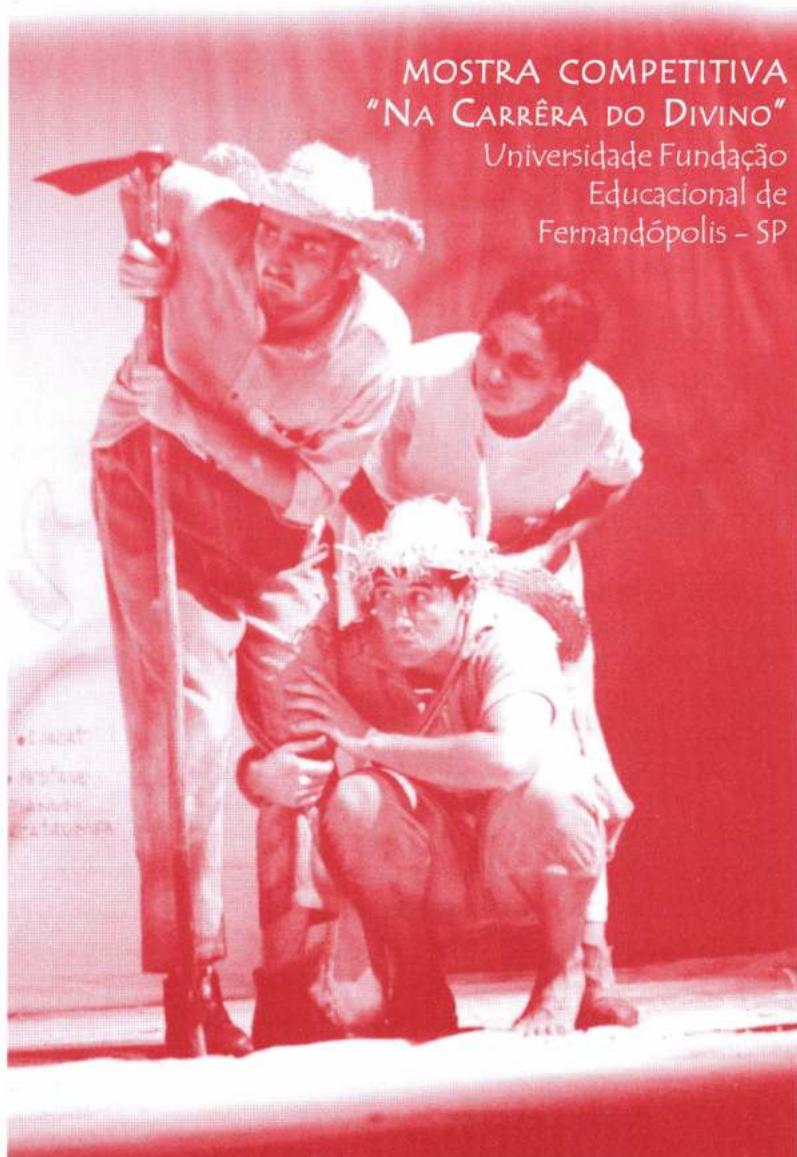
Brecht)

Embora Brecht reconheça a importância do trabalho vocal do ator, ele não fornece diretamente procedimentos técnicos de treinamento. Há porém, em suas fundamentações e concepções estéticas, conceitos valiosos para a compreensão de possíveis tratamentos do material vocal do ator na composição.

O texto abaixo de Gerd Alberto Bornhein, fragmento de uma análise sobre o *efeito de distanciamento* na poética de Brecht, apresenta dados importantes quanto ao tratamento da fala:

“Mas outros recursos se fazem necessários.

Antes de tudo, o trabalho do ator. Nada deve levar a empatia. Estabelece-se agora uma novidade no comércio entre o espectador e o ator. Em última instância, o ator fala diretamente ao espectador, no sentido de que, em vez de estar dentro do



REFERÊNCIAS DOS CONCEITOS DE BRECHT EM RELAÇÃO A VOZ

“O ator tem de saber falar com clareza, por exemplo, o que não é uma simples questão de consoantes e vogais, mas sobretudo, uma questão de sentido. Se não aprender a extrair simultaneamente o sentido das suas réplicas, irá articulá-las, apenas de uma forma mecânica, prejudicando o sentido pela sua ‘bela dicção’, justamente. (...) O ator tem de aprender a economizar a sua voz; não deve enrouquecer. Mas tem que ser também capaz, naturalmente, de nos mostrar um homem tomado de paixão, a falar roucamente, ou a gritar. Os seus exercícios vocais deverão ter, por conseguinte, caráter de treinamento.” (B

personagem, o ator deve relatar o personagem ao público. O ator sempre deve ir além do personagem e do seu horizonte estrito. Porque desse modo ele mantém a sua identidade própria de ator, e, concomitantemente mostra a identidade do personagem, com a qual não se mistura. Além disso, o ator assume ainda outra 'mudança de função' quando canta. Estritamente proibido é passar do nível da fala para o do canto como se nada tivesse acontecido. (...) Melhor, existem três níveis: o falar sóbrio, o falar elevado e o canto, e tais níveis devem permanecer separados, sem que suscitem a impressão de uma passagem natural de um para o outro. E aqui também, quando canta, o ator não pode ser cantor, mas deve mostrar sé-lo, esse afastamento do conteúdo sentimental se faz pelo recurso a gestos, que são por assim dizer os costumes e os hábitos do corpo."¹³

O percurso artístico de Brecht conta com momentos de diferentes características que, em um movimento progressivo, vai estabelecer uma concepção da "representação épica". Entre outras determinantes deste estilo de representação, a fala ganha outro estatuto dentro da comunicação teatral. Sobretudo, se vista com o olhar da escola realista.

Neste sentido, ao afirmar a inter-relação do gesto e da fala na construção da representação, Brecht delimita que no trabalho de formação do ator deve constar um preciso estudo corporal e vocal.

Com referência ao tratamento da fala e do canto na interpretação, Brecht aponta procedimentos precisos para o ator. Pode-se observar em suas teorias uma preocupação clara em fornecer indicações de como o ator pode se defrontar com seus textos. John Willet aponta alguns aspectos:

"Outro método era fazer que cada ator usasse o seu próprio dialeto local nos ensaios de modo que o texto conservasse um certo frescor, embora o seu conteúdo fosse familiar. Ainda outro método era fazer o ator mudar o tempo do verbo em seu papel, acrescentar 'disse o homem', 'disse ela', no final de cada fala, ou tentar dizer e imaginar cada frase em termos de 'não...mas', para deixar claro que cada frase tem sua alternativa não falada ('dialética'). Tudo isso eram outras tantas ajudas para a compreensão do ator, refletindo a concepção brechtiana de 'como se deve ensaiar um papel; isto é, escutando cuidadosamente quando o próprio está falando e tomando francamente acessíveis à platéia as características humanas que observamos em nós próprios.'"¹⁴

Quanto ao canto, elemento fundamental em sua

composição dramatúrgica, Brecht acrescenta:

"Nada existe de mais revoltante que o ator que finge não ter percebido que saiu do nível da fala corrente e começou a cantar. Os três níveis - fala corrente, fala grandiloquente e canto - devem manter-se sempre distintos... Quanto à melodia, não deve obedecer-lhe cegamente: existe uma espécie de fala contra-a-música que pode ter poderosos efeitos; os resultados de uma obstinada e incorruptível sobriedade que é independente de música e ritmo."¹⁵

A profundidade da obra de Brecht e a consistência dos seus princípios estéticos exigem cuidados específicos àqueles que pretendem mergulhar em seu universo. Sua dramaturgia é construída por elementos técnicos organizados e orientados em direção a um fim preciso.

Deste modo, com relação aos aspectos fundamentais em relação a voz, a maneira mais indicada para uma aproximação de análise técnica de sua obra é, talvez, não se apegar em indicações localizadas no tempo - direcionadas a atores que vivenciaram outros padrões estéticos - mas sim, procurar compreender seu conceito sobre o teatro e a posição deste num campo de forças econômicas e sociais.

REFERÊNCIAS DOS CONCEITOS DE GROTOWSKI EM RELAÇÃO A VOZ

"O meio, o espírito da época, a mentalidade, tudo pode constituir sério obstáculo para a formação de uma boa voz. O erro mais elementar, e que necessita da mais urgente correção, é a supertensão da voz, unicamente porque as pessoas se esquecem de falar com o corpo."

(Jerzy Grotowski)

O trabalho de Grotowski, realizado através de pesquisa e estruturação da formação de atores, é marcado, principalmente, por dois momentos.

O primeiro estágio das pesquisas, quando no conjunto de atividades desenvolvidas na "busca de um teatro pobre", oferece procedimentos precisos e sistematizados para o desenvolvimento do material criativo do ator.

O estudo da técnica da voz, como parte do treinamento do ator, reúne uma série de exercícios voltados para o aprimoramento do instrumental vocal:

"A atenção especial deve ser prestada ao poder da emissão da voz de modo que o espectador não apenas escute a voz do ator

perfeitamente, mas seja penetrado por ela como se fosse estereofônica.”¹⁶

Neste sentido, Grotowski considera de fundamental importância o desenvolvimento de uma técnica de respiração necessária para um bom poder de emissão vocal. Também, a exploração da amplificação do som por caixas de ressonância fisiológicas.

Na busca da força e do desimpedimento da coluna de ar que sai para a emissão do som, Grotowski aconselha ao ator ter um cuidado especial com a abertura da laringe, quando se fala e respira, pois o fechamento da laringe impede uma emissão correta do ar prejudicando o uso da voz.

O trabalho das caixas de ressonância objetiva o aumento do poder de emissão do som. Trata-se de potencializar partes específicas do corpo como um amplificador da voz:

“Na realidade, há um número quase infinito de caixas de ressonância, dependendo do controle que o ator exerce sobre seu instrumental físico. (...) A possibilidade mais frutífera está no uso de todo o corpo como caixa de ressonância. Isto é obtido pelo uso simultâneo das ressonâncias do peito e da cabeça.”¹⁷

Segundo Grotowski, a coluna de ar utilizada na amplificação da voz necessita de uma base (base da voz). Portanto, o ator deve aprender a encontrar internamente a base para esta coluna de ar.

Com relação à *impostação da voz*, percebe-se uma preocupação pedagógica por parte de Grotowski, quanto aos melhores procedimentos que relacionem os exercícios de impostação às necessidades do ator quando no tratamento da poética da fala:

“Há duas maneiras diferentes de impostar a voz, uma para atores e outra para cantores, já que seus objetivos são bastante diferentes. (...) As escolas de teatro muitas vezes cometem o engano de ensinar o futuro ator a impostar sua voz para cantar. A razão disso é que muitas vezes os professores são ex-cantores de ópera e,

frequentemente, um instrumento musical (o piano) é usado para acompanhar os exercícios vocais.”¹⁸

O universo imaginário do ator é, conjuntamente, trabalhado no treinamento. Com os *exercícios orgânicos*, é possível a exploração, a partir de uma pesquisa individual, dos aparelhos respiratório e vocal, em relação às várias exigências de um papel. É fundamental, portanto, que o ator trabalhando a *imaginação vocal* aprenda a enriquecer suas faculdades criativas e desenvolver a habilidade de falar em registros que não são os seus naturais.

Como forma de aprimoramento da produção do material vocal do ator, a *dicção* é um elemento primordial que deve ser trabalhada sistematicamente. No exercício do ator, afirma Grotowski, cada papel necessita de um tipo de dicção diferente e, mesmo dentro da estrutura do mesmo papel, as possibilidades oferecidas pelas modificações de dicção, de acordo com as circunstâncias e situações, devem ser exploradas ao máximo.

Grotowski determina procedimentos práticos constituintes de uma técnica de pronúncia provedora de um modelo de abordagem do texto quando na criação e na representação:

“A capacidade de manipular frases é importante e necessária na representação. A frase é uma unidade integral, emocional e lógica, que pode ser mantida por uma única onda expiratória e melódica.”¹⁹

São fornecidas orientações de como pesquisar e aplicar precisamente na criação, elementos como: o ritmo, o acento tônico, a respiração e a pausa na declamação das frases.

No segundo estágio das pesquisas desenvolvidas por Grotowski, no que diz respeito ao trabalho vocal, verifica-se um acento mais forte na investigação da ação vocal através de cantos antigos:

“Trabalhamos sobre ações ligadas aos antigos cantos vibratórios, os cantos que serviram no

passado a propósitos rituais e que tem portanto um impacto direto sobre - como se diz - a cabeça, o coração e o corpo dos 'atuantes'. Cantos que fazem passar de uma energia vital a uma energia mais sutil."²⁰

Com referência ao conteúdo desenvolvido no último período das pesquisas de Grotowski - "A Arte como Veículo" ou "A Objetividade do Ritual" - os materiais de aproximação dos conteúdos abordados são raros e, ainda, pouco acessíveis. Qualquer afirmação em relação a essas investigações é perigosa pela fragilidade das informações. Sabe-se, portanto, de referências contidas em um livro publicado por Thomas Richards - "Travailler Avec Grotowski sur les actions physiques" - ator pesquisados do Workcenter Grotowski, além de

algumas publicações de artigos e entrevistas feitas por Grotowski.

Para possíveis questionamentos com relação aos conceitos inferidos de suas pesquisas, Grotowski argumenta com uma prática reconhecidamente eficiente e transformadora da arte do ator. Ainda sobre a voz, aconselha que todo ator recomece periodicamente tudo de novo, aprendendo a respirar, a pronunciar e a usar suas caixas de ressonância, para constante adaptação técnica da voz em relação às modificações estruturais do corpo.

*Fernando Manoel Aleixo - Ator, Pesquisador Teatral, Professor do Colégio Técnicos de Campinas - UNICAMP, Coordenador do Grupo República Cênica.

NOTAS

- ¹ Léslie Piccolotto Ferreira (org.). Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia. São Paulo: Summus, 1988.
- ² GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p.138
- ³ VIANNA, Klaus. A Dança. São Paulo: Siciliano, 1990.
- ⁴BROOK, Peter. O Teatro e seu Espaço, Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- ⁵ STANISLAVSKI, Constantin S. Preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- ⁶ STANISLAVSKI, Constantin S. Minha Vida na Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brazileira, 1989. p. 491.
- ⁷ STANISLAVSKI, Constantin S. A Construção da Personagem, 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 106.
- ⁸ Idem, p. 106-109.
- ⁹ Idem, p. 119 - 138.
- ¹⁰ Idem, p. 107.
- ¹¹ ARTAUD apud RUBINE, Jean-Jacques. A arte do ator. Tradução Yan Michalski e Rosyne Trotta. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- ¹² ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ¹³ BORNHEIN, Gerd Alberto. Brecht: A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 180.
- ¹⁴ WILLER, John. O teatro de Brecht visto de oito aspectos. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 199-200.
- ¹⁵ BRECHT apud WILLER, John. O teatro de Brecht visto de oito aspectos. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. (Notas de Brecht sobre a Ópera de Três Vinténs).
- ¹⁶ Grotowski, op. cit., p. 99.
- ¹⁷ Idem, p.106-107.
- ¹⁸ Idem, p. 109.
- ¹⁹ Idem, p. 124.
- ²⁰ Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. São Paulo: SESC / Centro de Pesquisa Teatral, outubro de 1996. (Tradução da entrevista publicada no do Jornal Libération - Paris/França - em 26 de julho de 1995).



O Ator e o Coletivo

Silvana Garcia*

Felizmente vivemos um momento de abundância e diversidade. Logo, há muitos caminhos pelos quais pensar a criação artística, do refinamento do intérprete ao processo de construção da obra. No que diz respeito ao primeiro, talvez tenha sido o ator o alvo de maior atenção nas últimas décadas. Por/para ele forjou-se, sob as capas de diferentes treinamentos psicofísicos, a idéia de uma pedagogia que o conduzisse efetivamente para o centro do processo.

Constitui-se aqui, no entanto, um terreno movediço e em certos pontos perigoso, por acreditar-se que no interior de todo e qualquer ator encontra-se a "essência" do teatro, resíduo hierofânico, sagrado, que técnicas (mecânicas ou xamanistas) podem fazer despertar.

Se olharmos a história, veremos que, de Meierhold a Grotowski, e deste a Barba, todas as propostas para o desenvolvimento do ator fundam-se, independente da profundidade, no terreno sólido de um projeto estético. Nascidas da compreensão do lugar que o teatro ocupa na sociedade do momento e associadas à produção de obras concretas (ressalvo aqui, por complexa, a "arte como veículo" de Grotowski).

Assim, é no amparo de um coletivo, norteado por um projeto artístico, que as buscas e definições encontram, a meu ver, melhor destino e sentido. Toda via que tenha origem e se produza na mão contrária corre o risco de perder-se no egotismo infértil. E na falácia de se supor que o desentranhar de uma subjetividade tem em si mesmo valor artístico.

É preciso saber que isso não basta.

O processo colaborativo

Talvez o fenômeno mais interessante destas últimas décadas tenha sido o ressurgimento do teatro de grupo. Pilar do bom teatro produzido nos anos 60-70, o teatro de grupo sofreu uma retração na década seguinte, dando lugar ao domínio do encenador. Foi esse também um período fértil, durante o qual aprendemos muito sobre as possibilidades de renovação da linguagem cênica, promovida pela ousadia e internacionalismo dos bons encenadores em ação.

Com o passar dos anos 90, a tendência de os artistas compartilharem democraticamente o espaço de criação, reduzindo o destaque dos protagonistas – sejam diretores ou atores – em favor da prática coletiva, veio paulatinamente se impor. A observação crítica dos exemplos do passado estimulou a necessidade de encontrar novos procedimentos, mais bem adaptados à realidade do momento. Da criação coletiva praticada nos anos 70, modo esse muitas vezes anárquico, dispersivo, evoluiu-se para o chamado "processo colaborativo"¹, que pressupõe a manutenção da especialidade – a dramaturgia fica a cargo do dramaturgo, como a iluminação requer um especialista, e assim por diante. Desse modo, não há esforços desperdiçados em desenvolver habilidades que não correspondem ao que de melhor cada um tem a dar. Todos colaboram, cada artista – seja ator ou diretor – é elemento chave no processo de criação mas há uma responsabilidade final assumida e desempenhada por cada um na sua especificidade.

Essa forma de criação preserva, ainda, o sentido forte de coletivo. Tó Araújo, que concilia suas atividades de diretor do Teatro da Vertigem com a de professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, refere-se neste modo ao processo colaborativo, do qual é teórico e praticante.

Interessa-me particularmente esse tensionamento dialético entre a criação particular e a total, no qual todos estão submersos. Sem abandonar o estatuto artístico autônomo de um determinado aspecto da criação, a habilidade específica, o talento individualizado ou, mesmo, o gosto por uma certa área criativa, não reduz o criador a mero especialista ou técnico de função. Pois, acima de sua habilidade particular, está o artista do Teatro, criando uma obra cênica por inteiro, e comprometido com ela e com o seu discurso como um todo.²

No processo colaborativo, o ator é autor e intérprete, na medida em que faz de suas experiências pessoais material para a constituição do edifício dramatúrgico (aqui me refiro não apenas ao texto dramático, mas à dramaturgia no sentido mais amplo, que inclui dos estímulos temáticos à cena). Porém, essa matéria de ordem pessoal – memórias, experiências,

convicções, sentimentos – sofre um processo de transformação que a resignifica, tirando-a do campo da experiência individual e transformando-a em bem comum: "É deixar que sua experiência vire arte, seja manipulada"³.

O trabalho do ator, nesse contexto, ganha uma outra dimensão. A idéia de que o ator "dá vida ao texto" deixa de ser o clichê que abriga a idéia de um ator-camaleão, versátil e conversível, para indicar um criador que participa do sentido da criação. Esse ator, porém, não retém sua contribuição no estado original em que a concebeu, mas recebe-a de volta das mãos do dramaturgo em nova chave, com outra carga de significados.

Esse processo, longe de acanhar o ator, ajuda-o a se desenvolver, amparado por um coletivo cúmplice e estimulante. Talvez seja o modo de criação de espetáculo que, bem longe dos padrões dos astros e estrelas da galáxia artística, oferece verdadeiramente o centro da criação ao ator.

O Vertigem tem, sem dúvida, uma maturidade artística que o faz exemplo inquestionável de processo coletivo. Na realização de seus espetáculos, o longo e complexo processo de construção levado à cabo pelo grupo faz com que o ator desfrute esse espaço de experimentação e amadurecimento pessoal e artístico. Essa rica experiência já está devidamente registrada em livro (ver nota 3) e, portanto, acessível nos seus detalhes e com diversidade de pontos de vista. Há porém muitos outros grupo que construíram trajetórias igualmente interessantes e vários deles também já documentados e analisados na forma impressa (cito alguns: Galpão, Parlapatões, Sutil, Armazém e, em breve, Companhia dos Atores⁴). Para os jovens que estão começando ou para os grupos que resistem bravamente em condições geralmente bastante adversas, o contato com esses relatos pode ajudar a construir um novo horizonte para a criação e uma compreensão mais madura do lugar que cada um pode ocupar no teatro.

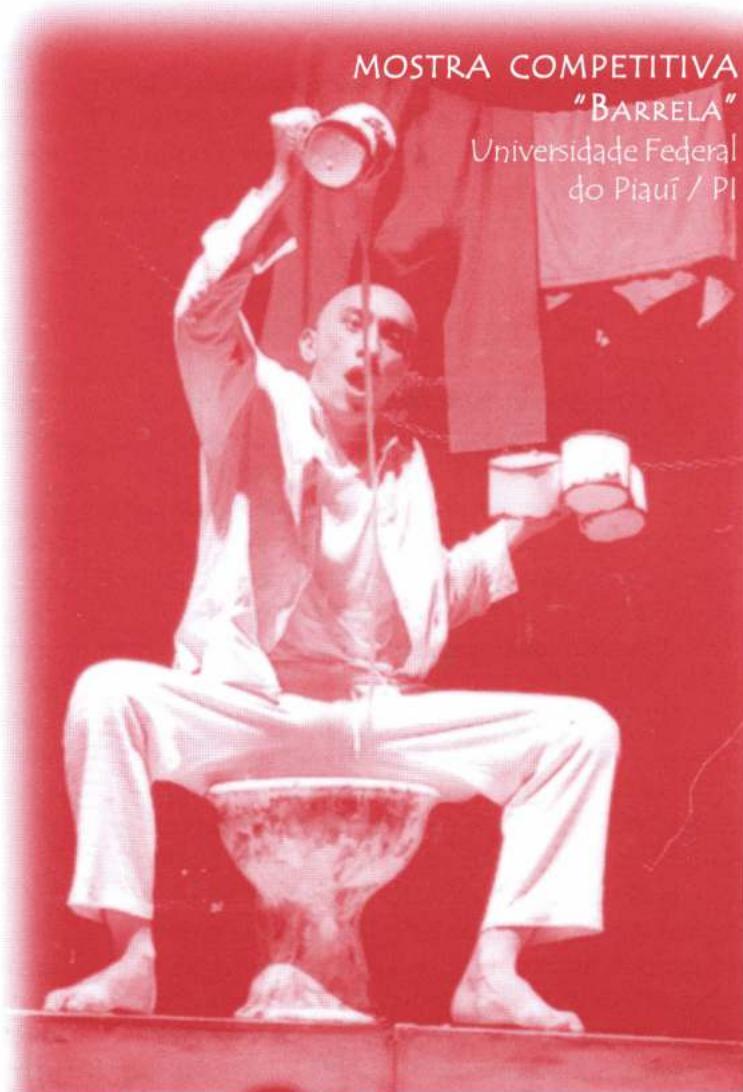
NOTAS

¹ Devo confessar que ainda acho o termo "criação coletiva" mais atraente e de certo modo mais correto porque implica processo e formalização do processo em produto artístico. Porém, a expressão, "processo colaborativo" já foi consagrada pela atual geração de teatro de grupo e nada mais me resta senão render-me ao termo.

² SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A Gênese da Vertigem. O processo de criação de O Paraíso Perdido*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2003, p. 128.

³ Depoimento de Mariana Lima, in NESTROVSKI, Arthur (org.), *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*. São Paulo, Publifolhas, 2002, p. 46.

⁴ Para as referências, na ordem citada: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão. 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: O Grupo, 1999; SANTOS, Valmir. *Riso em Cena. Dez anos de estrada dos Parlapatões*. São Paulo: Estampa, 2002; Sutil Companhia de Teatro. *Primeiros dez anos*. Curitiba: Sutil Companhia de Teatro, 2002; *Para ver com os olhos livres. Armazém Companhia de Teatro*. Rio de Janeiro: O Armazém, 2003.



*Silvana Garcia -Dramaturgista e pesquisadora, professora da Escola de Arte Dramática (ECA/USP)



Nota sobre o trabalho do Diretor com os atores: a seleção do elenco

Walter Lima Torres*

"O problema para a nossa arte é, por conseguinte, para o nosso teatro, é: criar vida interior para uma peça e suas personagens, exprimir em termos físicos e dramáticos o cerne fundamental, a idéia que impeliu o escritor, o poeta, a produzir sua obra." C. Stanislavski. *A Construção da personagem*

1. A Escolha do elenco

Se destacamos, aqui nesta nota, o trabalho deste colaborador direto do diretor teatral é porque consideramos a posição do ator especial em relação à posição dos outros integrantes da equipe de criação do espetáculo teatral. Enquanto que o cenógrafo, o iluminador, o figurinista e até mesmo o próprio diretor partem depois de colocarem de pé o espetáculo, os atores são os depositários e os mantenedores daqueles princípios que foram acordados, coletivamente, ao longo do processo de criação e montagem da encenação. Os atores, além de serem os agentes da concepção e da exibição da representação teatral, o que os destaca mais uma vez, dos outros integrantes criativos da equipe de produção do espetáculo, estão em contato com a sociedade personificada pela platéia de espectadores. Portanto, a relação que os atores estabelecem tanto com o diretor quanto com os espectadores é ímpar e tem um lugar de relevo na história do espetáculo por conta do nível de abrangência deste relacionamento e das convenções sociais e culturais que sempre nortearam a inserção do ator na sociedade.

Ao longo da história da prática teatral verificamos que a eficácia da operação de representação se estabelece segundo a exposição do ator diante do público, através das relações estabelecidas entre o papel ficcional elaborado por um autor. E o trabalho de interposição criativa por parte de um ator segundo esta matéria ficcional, o que origina por sua vez uma figura virtual que só ganha realidade nos limites do palco: o personagem. Entretanto, se observa, ao longo do tempo,

que aspectos culturais, sociais e estéticos modificam as relações entre os elementos desta tríade.

Não escolhemos a família onde nascemos, mas podemos escolher por afinidade aqueles com quem queremos partilhar a transposição de uma realidade ficcional durante um período de ensaios e de apresentações, bastando para isso eleger uma determinada peça. Este é o princípio natural da trupe, companhia ou grupo de teatro. Entretanto, são diversas as circunstâncias que nos levam a escolha de um elenco. Desde restrições orçamentárias até incompatibilidades de toda e qualquer ordem. O trabalho do diretor teatral diante da escolha de um elenco é um verdadeiro exercício de engenharia humana que faria inveja a qualquer gestor de RH. A escolha do elenco, esta primeira etapa, é a base sobre a qual repousará o fomento à criação e o incentivo à imaginação dos atores.

A liberdade da escolha do elenco se verifica quando o diretor é também o animador de um grupo teatral ou possui uma companhia, onde ele mesmo pode convidar o ator para uma leitura, para um teste ou para um período de trabalho em conjunto com o grupo. Isto revela uma dinâmica e um processo "caseiro" de conhecimento. Entretanto, quando somos convidados a dirigir um espetáculo estamos sujeitos às convenções do dito teatro comercial. Pensem o seguinte: Como diretor sou convidado para trabalhar com um determinado grupo, uma companhia e não tenho como escolher ninguém, posto que a produção já fez esta escolha por mim, portanto cabe-me passar à segunda etapa, distribuição dos papéis.

2. A distribuição dos papéis: aspectos da relação ator-personagem

Em que consiste uma seleção de elenco? Em linhas gerais, trata-se de uma escolha, de uma opção realizada por um diretor teatral ou por um produtor de elenco, no caso de uma programação televisiva, de artistas amadores ou profissionais que venham a representar determinados personagens de ficção.

No teatro, o diretor responsável pela montagem, normalmente, escolhe, ele próprio, os atores

com os quais deseja trabalhar. Isso se dá através de audições, testes, ou simplesmente por meio de convite para uma leitura do texto, como afirmava acima.

Já numa produção televisiva, cabe ao produtor de elenco do Núcleo de Criação apresentar os artistas, escalados pela emissora para aquela programação, ao diretor da telenovela ou da mini-série. A seleção de um elenco pode importar, neste caso, uma negociação complexa entre a produção e a direção do projeto acerca dos nomes mais adequados tanto em termos artísticos quanto em termos mercadológicos.

No caso do cinema, as duas condições se misturam. A primeira em relação à distribuição dos papéis principais, e a segunda sobretudo para o elenco de coadjuvantes e de apoio, figurantes, etc. Isto não quer dizer, no entanto, que um dramaturgo, um roterista ou um teledramaturgo não escreva determinado papel pensando precisamente num certo ator ou numa atriz. Neste sentido, verifica-se de antemão uma especial relação entre o intérprete e o papel.

Em suma, a seleção de elenco consiste na distribuição, ou mais precisamente, na atribuição, por parte do diretor de papéis determinados a um grupo de atores e atrizes que devem representá-los de maneira eficiente segundo um acordo tácito entre as partes envolvidas no projeto: autor, diretor e ator, sem se pensar inicialmente no público, o ponto de chegada da operação teatral.

Não seria inútil lembrar alguns aspectos acerca da relação ator-personagem ao longo da história do espetáculo, de forma a notar os critérios e as considerações que nortearam esta seleção de elenco, verificando-se que dentro da prática teatral estes mesmos critérios se modificam de acordo com a concepção que se tem do trabalho do intérprete.

Partindo-se do século XVII na tentativa de verificar as modificações que interviram na relação ator-personagem até nossos dias, pode-se pensar que uma trupe como a de Molière é um exemplo bem acabado da realidade que determinava a distribuição dos papéis de uma peça. O trabalho teatral de Molière pode ser dividido grosseiramente em duas fases. A primeira, o período de aprendizagem, caracterizada pelas turnês através do interior da França. A segunda fase,

identificada com seu conjunto de trabalhos junto ao ambiente da corte de Luís XIV.

Pensando, antes de tudo, em determinados atores que se sobressaísem em certos papéis específicos à maneira da Comédia dell'Arte¹, era para a sua trupe que Molière escrevia seus textos e por conseguinte criava suas situações dramáticas e seus tipos inesquecíveis.

Quando lemos alguns textos de Molière, ainda hoje, determinadas edições sobretudo das farsas, conservam uma tradição do tempo do autor, a de trazer, antes do texto da peça propriamente dita, uma lista de Atores e não de Personagens como se tornou comum em nossos dias. Naquele período a palavra Ator era

empregada como sinônimo de Personagem e não fazia referência necessariamente ao intérprete como é habitual hoje, mas sim ao ator-personagem-tipo. Por exemplo, o nome Valério é quase sempre o nome atribuído ao jovem enamorado, amante de uma jovem casadoira, ou Mascarille, seu fiel valete. Encontramos o mesmo nas peças: Os ciúmes do Barboillé; O médico volante; Decepção amorosa, A escola de maridos; etc. Já o nome Sganarello é sinônimo do valete, do servo de algum patrão nobre e pode ser encontrado igualmente em várias peças: O casamento à força; Dom Juan; O amor médico, etc.

Entretanto, muitas vezes encontramos o nome de um ator, como por exemplo La Grange, grande colaborador de Molière, como personagem de uma peça: As preciosas e ridículas. No caso de La Grange ainda há o detalhe do ator chamar-se na verdade Charles Varlet, e La Grange ser o nome pelo qual ele era conhecido artisticamente, seu pseudônimo.

Outro exemplo que acentua a confusão junto ao público era o caso da peça O Improviso de Versalhes, onde, os nomes do autor e dos membros da trupe figuravam verdadeiramente como os nomes dos papéis relativos àquela ação dramática. Sem nos aprofundarmos na confusão acerca do real e do ficcional, gerada por esse emprego das falas atribuídas aos nomes dos atores, o que esta concepção da relação entre ator e personagem pode nos dizer?

Na verdade, seguindo o costume de seu tempo, o autor designava no começo de seu manuscrito a parte² do texto que cabia, por exemplo, ao ator La Grange e assim sucessivamente em relação aos outros artistas. Este expediente gerava no público a habitual confusão sobre a própria noção de intérprete. Isto é, quem emite o texto da peça em cena é La Grange, na condição de La Grange (homem, ator, intérprete...) ou na condição de um certo papel criado por Molière?

A identificação entre ator/personagem se sobrepõe à de criador/criatura, quando se tem a impressão de se perder de vista o verdadeiro emissor, o autor das palavras que fala o ator em cena. Ao longo do tempo, esta confusão reforçou a condição do ator como pessoa mentirosa, cuja palavra não era digna de fé pública. Podendo ele, o ator, adquirir diversas personalidades, arriscando portanto não possuir nenhuma. E, nesse sentido, a condição do ator reencontra a sua origem etimológica primeira oriunda do substantivo grego *hipócrités*.

Assim, a distribuição dos personagens, ou melhor, a atribuição do discurso engendrado por Molière sob a máscara de um determinado papel, obedece aos critérios do autor em relação ao temperamento artístico e à especialidade dos membros de sua trupe dentro de uma funcionalidade artística conforme o caráter ficcional a ser representado.

Antes mesmo de Molière, como se sabe, Shakespeare, também escrevendo com os olhos voltados para o elenco de sua companhia, tinha de se submeter a uma imposição político-social, que previa um elenco composto unicamente por intérpretes do

sexo masculino, mesmo para os papéis femininos. O que nos faz pensar no talento para o palco de determinados jovens atores, cuja massa de texto atribuída por Shakespeare era claramente diferenciada pelo tempo de exposição em cena destes mesmos atores representando um papel feminino. Basta que se compare quanto falam as heroínas shakespeareanas para que se perceber o juízo de Shakespeare sobre o valor artístico destes aspirantes à carreira de ator.

Durante o século XVIII, esta fórmula do ator-personagem-tipo especialista numa determinada parte do texto do autor não deixou de fazer escola. Autores como Marivaux e Goldoni exploraram este sistema na hora de selecionar seus elencos.

É esta condição que chegou ainda a balizar os textos de autores que procuraram transpor à cena, na passagem do século XVIII para o XIX, uma burguesia ascendente. Beaumarchais e Diderot são exemplos notáveis. O primeiro com seus títulos como *O Barbeiro de Sevilha* e *o Casamento de Figaro*; o segundo com seus textos que alicerçam o desenvolvimento do drama burguês, *O pai de família*, *o Filho natural*, etc.

A escolha de vozes no teatro lírico veio reforçar a questão da especificidade do papel e das características de um certo perfil visual e comportamental, desenvolvido pelos libretistas e difundido através dos sub-gêneros: ópera séria; ópera cômica; ópera bufa; opereta, etc., por basearem-se no registro vocal dos cantores. Este procedimento no teatro dramático caracteriza um juízo de valor quando da execução da parte de determinados papéis. Desta feita, a tipificação que se tem ainda hoje na ópera



MOSTRA COMPETITIVA
"Os Sete Gatinhos"
Universidade Federal
de Uberlândia / MG

colaborou muitíssimo para a disseminação da corriqueira noção de *physique du rôle* no teatro dramático.

3. O ator-tipo

É o século XIX, entretanto, que vive o ápice destes critérios na seleção de um elenco. Nesta distribuição de papéis, o ator é induzido a especializar-se num repertório de tipos específicos: os pais nobres, as mães de família, também nobres, as damas caricatas, os vilões, os caça-dotes, as ingênuas, as cocotes. Essa é uma tipologia bem brasileira que pode ser conferida através da leitura de diversos autores que acabaram imortalizando os tipos da mulata; do estrangeiro; do malandro, etc. dentro da história do teatro brasileiro.

Entre nós, ainda do início do século XX, essa divisão que se estabelece é bastante rígida e defendida pelos manuais de ensaiadores luso-brasileiros, de acordo com a idade dos papéis. Segundo os manuais, - Otávio Rangel: *Escola de Ensaiaadores (da arte de ensaiar)*, RJ, Editora Talmagráfica, 1954 e Augusto de Mello: *Manual do Ensaiaador dramático*, Porto / RJ, 1890 - , a tipologia dos personagens femininos segundo sua idade e condição social deveria estar balizada sob os seguintes critérios: "Tipo de Ingênua: 15 a 20 anos: mulher muito jovem de caráter tímido, romântico, sonhador; Tipo de Dama Galante: 20 a 30 anos: normalmente os tipos de mulheres fatais, sedutoras, não identificadas com o tipo da mãe de família. Figura romântica de tipo tentador; Tipo de Dama

Central: 30 a 50 anos: Mulher de meia idade. O tipo da mãe de família. Mulher madura e distinta; Tipo de Dama Caricata: 50 anos em diante: tipo da mulher de modos caricaturais ou ridículos; Tipo da Soubrette: Idade variada: tipo de mulher intrigante, aia, criada, empregada, serviçal, confidente, paulatinamente substituída pelo tipo da mulata pernóstica"

Já à tipologia dos personagens masculinos era prescrito: "Tipo do Galã: 20 a 30 anos. O ator galã deveria representar os primeiros papéis morais que inspirariam simpatia ou interesse, correspondendo ao *jeune premier* do teatro francês. Variantes do Galã: Amoroso, Dramático, Cínico, Cômico, Tímido, Típico e Central, etc.; Tipo do Centro: 30 a 50 anos: tipo de pai

de família, homem de meia idade ainda fascinante e distinto; Tipo do Vegête: 50 anos em diante: velho relativamente ridículo, conselheiro, velho gaiato, tio, etc; Tipo do Baixo Cômico: Idade variada: criados, copeiros, cozinheiros, quitandeiros, carvoeiros, vendedores ambulantes, soldado, marinheiros, fuzileiro, motoristas, mulatos pernósticos, etc." Segundo os manuais de ensaiadores, trata-se do personagem copiado à baixa camada social, não pertencendo à comédia propriamente dita, mas presente na comédia de costumes e na farsa.

O melodrama na França foi o gênero por excelência que certamente consolidou esta tipificação pré-codificada, *les emplois*. Ela era tão forte do ponto de vista da relação entre ator-personagem-tipo e público que muitas vezes grupos de espectadores se dirigiam até a saída dos artistas para apedrejarem e tirarem satisfações com o vilão da história³. Note-se que para certos segmentos do público, ainda na metade do século XIX, a noção de identidade ator/personagem continuava sendo indivisível.

O talento do ator-tipo, então, reside em saber variar a sua atuação dentro desta configuração pré-determinada. Ou seja, Scapino e Figaro são parentes, mas não são, de forma nenhuma, o mesmo papel. Figaro está sempre em atraso em relação às situações nas quais o Conde o envolve. Scapino é um servo com qualquer coisa de marginal sempre pronto a ludibriar seu patrão. Já se vê que é

necessário fazer sobressaírem-se as nuances do personagem-tipo. Ele não deve ser encarado de forma plana ou rasa, um estereótipo, como comumente ele é classificado de maneira apressada. Em termos de ilustração, bastaria que lembrássemos uma comparação possível entre dois autores, Goldoni e Molière. Qual a especificidade e a importância das partes dos servos cômicos em suas peças? A função dramática, em suas tramas, de personagens intitulados Arlequim, Sganarello, Vivaldino, Trufaldino, Trivelino, etc. normalmente é a mesma, mas há de se constatar uma variação considerável entre as situações dramáticas onde são inseridos e aspectos específicos nos traços do perfil retratado, apesar da matriz ser sempre a mesma.

"Concepção moderna na abordagem do papel, o critério da seleção fica agora sujeito à capacidade do ator em transformar-se no personagem..."

A partir da segunda metade do século XIX, até o surgimento da figura do moderno diretor, na virada do século XIX para o XX, consideramos a seleção de elenco através de um sistema estelar. Isto é, a presença de um ator-vedete que determina certos critérios sobretudo na seleção dos artistas coadjuvantes. Este sistema estelar advém do fato de que neste momento as companhias teatrais se promovem e ganham notoriedade junto ao público graças a um ator-vedete, que estabelece os contornos de um público que ele mesmo afirma ser o seu público. Normalmente, este ator-vedete é o patrão da companhia, sendo para ele que o autor dramático escreve determinados papéis, baseados na sua personalidade, papéis estes que vão, por sua vez, promovê-lo artisticamente celebrizando-o socialmente. É assim que se estabelecem associações em pares de ator e autor.

Um fenômeno como o de Sarah Bernhardt é parcialmente explicado graças à pena de um Victorien Sardou, que escreveu para ela inúmeras peças. Ou ainda, o sucesso de Eleonora Duse, para quem Gabriele D'Annunzio dedicou boa parte de seus textos. A seleção de elenco repousa aí na atribuição de um papel (herói/heroína-protagonista) ao "monstro sagrado"⁴, normalmente dentro de uma ambientação comprometida com a estética realista-romanesca. Os demais atores cumprem as suas partes interpretando seus personagens-tipo. Na geografia da cena, podemos visualizar a atuação deste ator-vedete fazendo sua entrada triunfal pelo meio do palco, através de uma porta preferencialmente de folha dupla, ocupando, a seguir, a maior parte do tempo, o centro da área de

atuação, normalmente diante da caixa do ponto, com o conjunto de atores-tipo evoluindo em sua órbita.

4. O ator de composição

O advento da encenação moderna, com o surgimento da figura do diretor, dá à seleção de elenco uma nova perspectiva, aquela do ator de composição. Tal fato acontece graças ao trabalho pioneiro de André Antoine na França e Constantin Stanislavski na Rússia, ambos atores-diretores. Concepção moderna na abordagem do papel, o critério da seleção fica agora sujeito à capacidade do ator em transformar-se no personagem, simulando a existência de uma outra "pessoa", norteando sua criação a partir dos parâmetros emergentes dos estudos psicológicos e sociológicos.

Desta feita, a partir das primeiras décadas de nosso século, a noção de seleção de elenco e os critérios a serem considerados na atribuição dos papéis e na interpretação dos personagens, por um grupo de atores, passam a ser questionados segundo a condição deste ator de composição. Esta concepção torna-se o parâmetro, que vem a orientar a discussão sobre a criação de personagens, inclusive no cinema, veículo que imortalizou a interpretação dita psicológica, baseada na composição do papel.

Verifica-se, igualmente, ao longo do século XX, uma interrogação constante da parte dos encenadores modernos sobre as relações entre o ator e o personagem. Louis Jouvet, na década de 40-50, preconizava que o ator devia esforçar-se para dar "testemunho" de seu papel. Isto é, repousava no texto do autor dramático a condição basilar da criação do

MOSTRA COMPETITIVA
"A Lição"
UNICAMP - Campinas / SP



ator. É a poesia dramática, a frase do diálogo, que orienta a dicção engendrando a respiração e determinando a situação dramática. O estado físico e psicológico é determinado pelo verbo. Jouvet fazia também uma distinção entre comediante e ator, afirmado a supremacia do primeiro sobre o segundo pois aquele seria capaz de representar tudo transformando-se no personagem, enquanto que o ator aproximaria de si o personagem, nunca deixando de ser ele mesmo.

Já Antonin Artaud, contemporâneo de Jouvet, clamava pelo advento de um ator xamânico, que remeteria as suas criações a uma reinterpretação dos processos ritualísticos de povos em "estágio primitivo de civilização". Noção esta que é atualmente revista pela corrente do teatro antropológico.

Por sua vez, Bertold Brecht, autor e diretor celebrava o ator-mostrador de seu personagem, que ao negar qualquer artifício ilusionista procura questionar a identificação personagem-spectador. O ator não vive o personagem, segundo Brecht, ele apresenta-o ao espectador como o manipulador de mamulengo.

Enfim, todas essas variações e pontos de vista pertencem mais diretamente à esfera do trabalho específico de cada diretor em relação ao ator. Hoje, os criadores da cena contemporânea elaboram suas próprias convenções baseadas nos mais inauditos critérios estéticos para justificar a seleção e o treinamento psicofísico de seus elencos. Lembre-se o caso de Peter Brook que trabalha com uma companhia formada por atores de vários países. Tanto na sua encenação de *A Tempestade* de Shakespeare, em 1996, quanto, recentemente, no seu *Hamlet*, o diretor inglês selecionou atores que não possuíam as características convencionais para os papéis escritos pelo autor. Próspero era interpretado por um ator negro e Miranda, por uma atriz de origem Indiana, bem como o papel do jovem príncipe da Dinamarca foi representado por outro ator negro.

Para lembrar outra experiência recente que contraria as convenções cabe-nos citar o trabalho da companhia inglesa *Chek by Jowl* que montou em 1997 a peça *Como Gostais*, de Shakespeare. Retomando a convenção do tempo do autor, contou em cena

unicamente com a presença de homens no seu elenco.

Finalmente, pode-se concluir que hoje só o trabalho teatral sistemático com um elenco estável pode viabilizar uma pesquisa mais ampla no sentido de revisar os critérios e os cânones históricos que determinam a seleção de um elenco.

5. A especificidade de cada meio

Como ficou dito anteriormente, não restam muitas dúvidas sobre as especificidades relativas ao teatro propriamente dito. Agora, recapitularemos alguns pontos que norteiam a seleção de um elenco em meios como o rádio e o audiovisual (tv, cinema e vídeo).

O rádio-ator, tendo a sua imagem física preservada, atua em radionovelas, peças radiofônicas e programas similares estabelecendo sua relação com o público unicamente através da palavra, do texto e das intervenções sonoras, caso essas sejam realizadas ao mesmo tempo. Liverto do aparato técnico da TV ou do cinema, o rádio-ator sobrevive, unicamente, pela sua voz. Ela é a sua identidade perante o ouvinte. Nela repousam todas as características e qualidades do personagem interpretado. Há por assim dizer uma representação vocal do papel, abrindo-se, pois, uma lacuna que se verifica na ausência de outras informações e impressões a não ser aquelas possibilitadas pelo trabalho vocal do intérprete. Portanto, é somente baseado neste critério que deve ocorrer a seleção

de um elenco radiofônico. Algo semelhante ocorre com espetáculos musicais, sobretudo nas óperas. Certas vezes, o cantor que possui o físico do papel não possui a voz perfeita para representá-lo. Outras vezes, não sendo o tipo do personagem, o cantor pode ser aproveitado não em cena mas em gravações onde seu corpo não será visto.

Na realização de seu trabalho no âmbito do audiovisual, o ator encontra, por um lado, a fragmentação e a interrupção da ação dramática em detrimento do ajuste do material técnico. Por outro lado, a tele-dramaturgia proporcionou a evolução e a sofisticação da rádio novela.

No meio audiovisual a especificidade do

"...todas essas variações e pontos de vista pertencem mais diretamente à esfera do trabalho específico de cada diretor em relação ao ator."

trabalho do ator repousa na sua imagem (apresentada na sua totalidade ou seccionada pela câmera), associada à sua voz. Como um quadro, a tela não pode ser borrada, e a imagem deve ser limpa e objetiva. A atuação do ator passa a ser assim limitada, ou melhor dosada de acordo com o olhar do diretor em relação ao monitor de V.T. O produto do trabalho do ator, nestes meios, não é determinado totalmente por ele mesmo. Se no cinema, arte eminentemente do diretor-autor, este seleciona os *takes* e monta a fita, na TV cabe ao editor de imagens junto com o diretor escolher as seqüências mais representativas da gravação da tomada.

Para a composição dos elencos no meio audiovisual utiliza-se portanto o material videográfico fornecido pelos atores ou lança-se mão de testes de V.T. onde os atores são levados a improvisar diante das câmeras. A fotogenia é determinante para o estabelecimento de uma empatia no vídeo.

6. Outros aspectos da seleção de elenco

Ao longo do tempo, a seleção de elenco sempre esteve condicionada a certos comportamentos culturais, sociais e estéticos. Como já lembramos, as companhias teatrais inglesas no período elisabetano restringiam sua composição excluindo as mulheres de seus elencos. Outro exemplo de restrição cultural, ainda hoje, verifica-se em formas espetaculares tradicionais orientais como o Kabuki e a Ópera de Pequim, onde somente intérpretes masculinos são selecionados para a representação de um repertório codificado de tradição secular.

No caso do Brasil do século XVIII, a seleção de elenco sofria uma forte imposição de caráter racial e social. Neste período da nossa história teatral, a atividade de ator era defendida por corajosos mulatos e escravos. O trabalho teatral era executado por negros devido ao descaso e ao preconceito com que os segmentos luso-brasileiros viam o teatro. Esses primeiros atores, não se sabe bem se para serem melhor aceitos pela platéia, ou para dar maior veracidade à ação, representavam com os rostos cobertos por espessa camada de farinha de trigo no intuito de disfarçarem sua verdadeira pigmentação da pele. Era dessa forma que eles atuavam nas tragédias neoclássicas trazidas de além-mar, tão em voga naquele período.

Este gênero de imposição persistiu até o século XX, e um exemplo é a representação de *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues. Quando foi encenada pela primeira vez, em 1948, no Rio de Janeiro, o principal papel da peça, o negro doutor Ismael, teve que ser interpretado por um ator branco que se encontrou obrigado a realizar a operação inversa dos atores mulatos dos séculos anteriores, ou seja, pintou-se de preto atendendo a um fortíssimo preconceito racial.

Alguns clichês na atribuição de papéis foram sucessivamente superados: Quanto à idade, por exemplo, sabe-se que Louis Jouvet criou o personagem de Dom Juan aos 50 anos sem entrar necessariamente em contradição com o texto de Molière.

No tocante ao físico, nota-se que os celebrados intérpretes do *Tartufo* de Molière, de Jean Vilar a Gérard Desharte, passando por Jouvet, são todos bastante

MOSTRA COMPETITIVA
"A CASA DE BERNARDA ALBA"
UNIVILLE - Joinville / SC



magros. Esta característica comum aos intérpretes não compromete a descrição que o próprio autor faz de seu personagem: "está sempre gordo e tem as faces rosadas".

Se, por um lado, o teatro desmistificou a necessidade de um acordo físico entre ator e papel, por outro lado, a teledramaturgia, que não deixa de dar provas de seu conservadorismo, orientou-se no caminho inverso. Ela aposta numa idéia do passado, que é a do *ator-personagem-tipo*, ou ainda na exploração da imagem de quem lhe propicia um retorno em termos de pontos de audiência. Esse é o artifício para a participação de cantores, desportistas, ou outras celebridades midiáticas, não atores profissionais, como gancho para o lançamento de telenovelas e outros programas que flertam com as ambiguidades entre o documentário e o ficcional.

A condição mercadológica e a comercialização a que chegou o trabalho do ator só vieram a confirmar, no caso da TV, o talento de um número cada vez mais reduzido de artistas, oriundos de nossos movimentos teatrais, e a deficiência e o despreparo de uma grande maioria de pseudo-atores formados pela pequena tela. Esses, prisioneiros de suas características pessoais e de seus dotes físicos, pouco esforço, ou quase nenhum, necessitam para um mínimo embate verossímil com o

papel.

Esta condição de um *ator-mercadoria de si mesmo* é tamanha, que determinadas instituições, como o Centro Cultural Banco do Brasil, ao discutirem a programação de seus espaços teatrais, sugeriam a presença de artistas popularizados pela programação televisiva, acreditando desta forma possibilitar o surgimento de um sucesso teatral de público, gerado pela associação de um nome de mídia ao protagonista de determinado texto. Infelizmente, não reside aí o sucesso de um espetáculo.

Por fim, constata-se que os critérios e as considerações que permeiam a seleção de um grupo de atores em vista de se tornar um elenco não param de evoluir, respondendo às próprias transformações da condição do ator na sociedade de seu tempo. Entretanto, com imaginação e talento acredito que o incentivo a jovens companhias vem sendo um caminho profícuo dentro da perpétua renovação que exige o fazer teatral no âmbito da interrogação sobre novas relações entre o ator e o papel.

* **Walter Lima Torres:** Ator e diretor, ex-coordenador do Curso de Direção Teatral da ECO (2000-2003) e ex-professor da ECO/UFRJ (1997-2003). Atualmente é professor do Departamento de Artes da UFPR.

NOTAS

¹Sabe-se que nesta forma dramática e prática teatral, os intérpretes especializavam-se na execução de tipos específicos durante toda as suas vidas, transmitindo seus conhecimentos aos seus filhos, ou aos seus aprendizes. Esses atores tinham suas performances limitadas por um discurso verbal (parte falada, memorizada ou dita de improviso) e por um discurso corporal de semelhante função (dança, acrobacia, números envolvendo extrema perícia física, gags, etc). Foi pela tradição oral que muitos roteiros foram preservados. Os atores eram ambulantes e as troupes, quando organizadas, eram itinerantes, e por conseguinte cada ator-personagem possuía a liberdade de representar em seu dialeto de origem.

²Somente no século XVIII e XIX é que o texto teatral é organizado e ganha uma forma unificada, com a sistematização de suas edições em brochuras. Isto é, tornando-se um impresso contendo na íntegra o texto do autor e todas as informações para a execução de sua peça. Aos atores cabiam somente as suas respectivas partes (falas do papel). Sabe-se que a preservação integral da totalidade da obra pode ser constatada a partir de três fontes: o manuscrito do autor, a cópia do ponto da companhia ou do teatro e a cópia fornecida à censura, no caso desta haver interpelado o autor. Modernamente, a parte de um ator num determinado texto dramático tornou-se o discurso (uma massa de palavras, aparentemente com sentido lógico, basicamente na forma de diálogos) criado pelo autor e atribuído a um papel. Entre nós, é muito fácil constatar nas crônicas de um autor como Arthur Azevedo quando durante uma apreciação empregava o termo "parte": - "Coube à atriz X defender a parte da personagem Y..." Lembre-se que também Pirandello, profícuo questionador da estética teatral, emprega o termo "parte" no seu título *O jogo das partes*.

³No tocante ao Brasil, vale a pena lembrar mais uma vez a iniciativa de Arthur Azevedo, escrevendo em parceria com José Piza a peça *O Mambembe*, 1903. Este texto parece, até o momento, ter sido o primeiro a abordar o próprio teatro como tema. Nele pode-se encontrar os atores-tipo e a galeria de personagens a eles correspondentes.

⁴Esta expressão foi cunhada por Jacques Copeau para designar os grandes atores da virada do século (Sarah Bernhardt, Ermette Novalli, Eleonora Duse, Tomaso Salvini, Tina de Lorenzo...) os quais atraíam multidões aos teatros devido ao seu histrionismo artístico, carisma pessoal, temperamento arrebatador, magnetismo, ou como sintetiza Stanislavski, "encanto cênico". Esta expressão, "monstro sagrado" prenuncia a noção desenvolvida mais tarde por Edgar Morin no seu livro *As Estrelas*.



Ação Corporal: matéria do ator

Roberto Mallet*

Quem é mais artista do que o ator? A matéria plástica a que ele imprime a sua concepção, o seu sentimento criador, não é menos digna do que o mármore, por ser o conjunto das expressões humanas.

(Joaquim Nabuco, *Escritos e Discursos Literários*, p. 40)

A obra de arte é uma complexa composição de forma e matéria. A maneira mais simples de ver isto é no clássico exemplo do oleiro, que imprime a forma do vaso na argila.

Matéria é tudo aquilo de que alguma coisa é feita. Um quadro de Picasso é feito, digamos, de madeira, tecido, tintas. Uma sinfonia de Beethoven é feita dos sons dos diversos instrumentos e das execuções dos músicos. Um filme de película e de luz.¹

Forma é a maneira como a matéria é organizada, sua estrutura. É uma forma o que o escultor imprime ao bronze. São formas o que Picasso inscreve com tinta em suas telas. A disposição das palavras é a forma do poema. De outro ponto de vista ela é o princípio estrutural da obra (a concepção, a idéia – *eidos*). A forma não é uma figura estanque; ela tem um dinamismo interno que organiza a matéria conformando assim a obra.

E no caso do ator? O que é matéria e o que é forma na atuação?

A matéria do ator é fundamentalmente seu próprio corpo. As ações que ele realiza conformam esse corpo.

Sua matéria é um organismo vivo, composto por tecidos e órgãos, com um cérebro capaz de armazenar e processar um número incalculável de informações. Por não ser exterior ao ator – ao contrário, o corpo é o próprio ator –, essa materialidade está em constante interação com o

psiquismo. Um movimento corporal terá ressonâncias na memória e nos sentimentos, assim como uma lembrança ou um pressentimento têm ressonâncias corpóreas.

A forma de uma atuação é a composição das diversas ações realizadas. É a estrutura de tensões e relaxamentos musculares, o jogo de vetores e contra-vetores que o ator executa com seu corpo, e que resultam em um texto legível.

Podemos, numa outra instância, considerar todas as possibilidades de ação corporal como matéria para o ator. Essa ação, que era forma no extrato anterior, faz parte agora de um novo composto, o corpo agindo, que passa a servir de matéria para a criação poética². As diversas maneiras de olhar, por exemplo, apresentam-se ao ator como opções para a composição da cena. Ao realizar uma dessas possibilidades no contexto da cena, ele cria uma nova forma, agora no plano ficcional.

O primeiro extrato é concreto, o segundo abstrato; as ações do ator pertencem ao primeiro, as da *persona*³ ao segundo. Fazendo uma analogia com a literatura, as ações corporais correspondem às palavras, as ações ficcionais ao significado.

Quando por exemplo um ator representa Otelo assassinando Desdêmona, o que acontece concretamente é uma série de movimentos e tensões realizados pelo corpo do ator em relação com a atriz e com a corporalidade da cena como um todo. O assassinato de Desdêmona (e todas as “realidades psíquicas” que o acompanham) se dá num plano ficcional, espectral. Ou, dito de outra maneira, o assassinato se dá concretamente na imaginação dos artistas e dos espectadores envolvidos na representação.

A forma da obra do ator é então, do ponto de vista da encenação, a composição das ações ficcionais realizadas pela *persona*; do ponto de vista da atuação a composição das ações

corporais realizadas pelo próprio ator ao longo da encenação.

Uma vez que a atuação (como todas as artes espetaculares) só existe enquanto está sendo realizada diante de um público, a sua materialidade não se limita às ações corporais – ela inclui a própria pessoa do ator. O que o espectador vê não é apenas a *persona* agindo. Ele vê o ator “jogando” (realizando) essa ação dentro do contexto poético. E vê ainda a relação pessoal que o ator estabelece com a poética e com o conteúdo da obra, vê o sentido que ela faz para ele.

A arte da representação é reveladora. Todo ação realizada em cena nos fala não apenas dela mesma; ela também nos fala do homem que realiza essa ação. O ofício do ator é, como dizia Dostoiévski do seu ofício de escritor, “mostrar o homem no homem”. Através da ação.

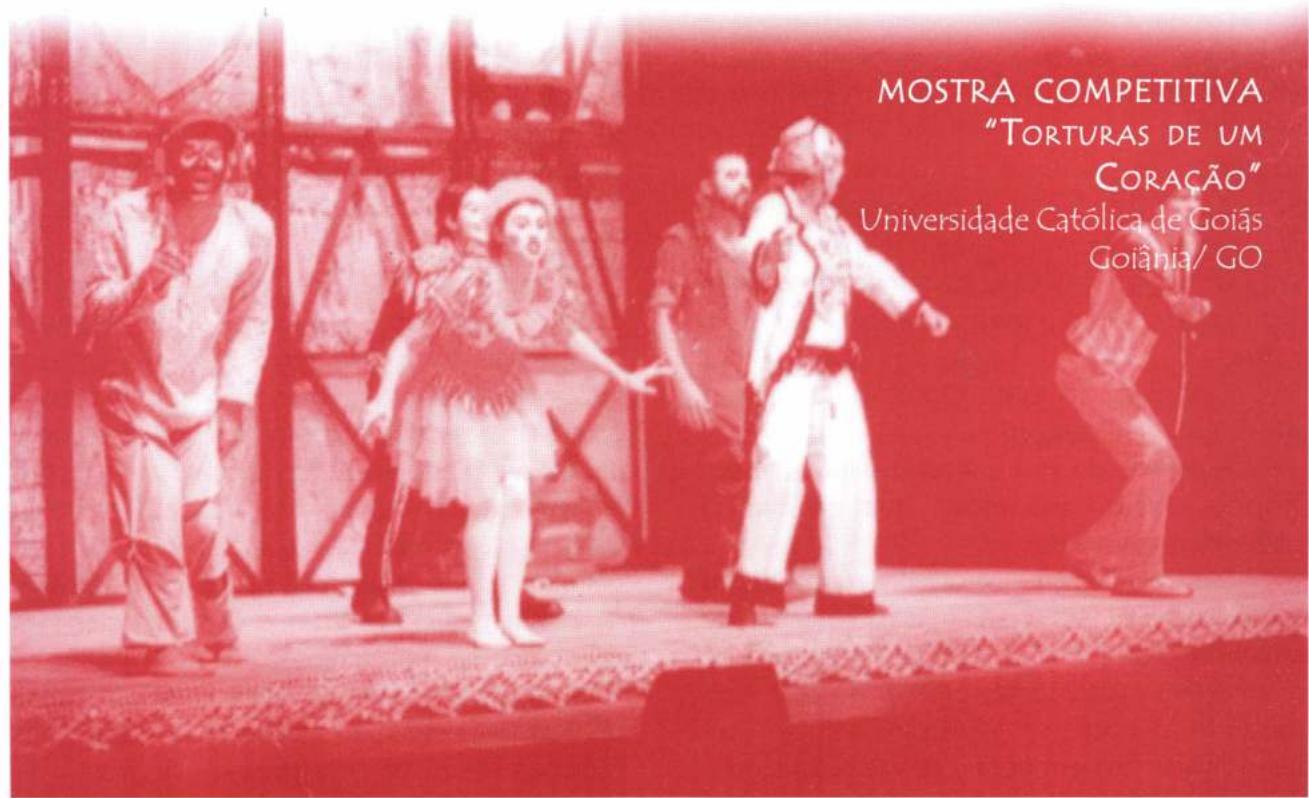
Roberto Mallet é diretor e ator. Ministra freqüentemente workshops e oficinas. Atualmente é professor de interpretação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Campinas – UNICAMP.

NOTAS

¹ Esta noção de matéria corresponde ao que Fayga Ostrower chama de *materialidade*: “Usamos o termo MATERIALIDADE, em vez de matéria, para abranger não somente alguma substância, e sim tudo o que está sendo formado e transformado pelo homem. Se o pedreiro trabalha com pedras, o filósofo lida com pensamentos, o matemático com conceitos, o músico com sons e formas de tempo, o psicólogo com estados afetivos, e assim por diante. Usamos o termo na qualificação corrente “natureza do que é material” (...), ampliando contudo o sentido de ‘material’.” (OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. Imago Ed. Ltda., Rio de Janeiro, 1957, pág. 31-2. Os grifos estão no original.)

² Portanto todo treinamento é, por um lado, desenvolvimento e aprimoramento da ação poética, e por outro criação de um repertório que servirá de matéria para a criação da cena.

³ Utilizo *persona* em vez de *personagem* pela associação imediata deste último termo com gênero realista.



FÉRAL, Josette. "Vous avez dit 'training'?" [Você disse "training"?], in BARBA, Eugenio et alii, p. 7-27. Le Training de l'acteur [O training do ator]. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/ Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. – [Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro]

Você disse “training”?



*Tradução e Notas de
José Ronaldo Faleiro**

Duas palavras dividem entre si o campo destinado ao trabalho do ator: *training* e *treinamento*. Coexistentes nos textos e nos discursos, nos escritos daqueles que fazem um trabalho prático e nos dos pesquisadores, ambos os termos parecem ser empregados indistintamente para designar uma mesma e única realidade: a do trabalho efetuado pelo ator para aperfeiçoar a sua arte antes de entrar em cena. Tal impressão, no entanto, é ilusória. A palavra *training* parece prestes a predominar em certas esferas, pelo menos na França. Longe de ser apenas um efeito de moda, o gosto por um “anglicismo” fácil, essa mudança léxica revela certas transformações profundas que há cerca de trinta anos afetam o campo do treinamento do ator.

A evolução das palavras

Atestada em 1440, a palavra inglesa *training* significa originalmente “puxar, arrastar”. Provém do antigo francês *traîner* e só em 1542 adquire o sentido de “submeter a uma aprendizagem, instruir, educar, treinar”. Designa então “*a systematic instruction and exercise in some art, profession, or occupation with a view to proficiency in it*”¹. Utilizada indiferentemente no campo artístico, esportivo ou militar, ou ainda para o treinamento de animais, evoca “*the process of developing the bodily vigour and endurance by systematic exercise, so as to fit for some athletic feat*”². Desde o seu aparecimento, está, portanto, intimamente vinculada à noção de exercício e de aperfeiçoamento.

Ausente dos dicionários franceses até os anos 80 do século XX, essa palavra inglesa irrompe subitamente neles, parece que sob a influência do esporte e dos estudos em psicologia e em psicanálise (“*training autógeno*”, “*training group*”). Designa então um “treinamento por meio de exercícios repetidos”, ou ainda “um método psicoterapêutico de relaxamento por

auto-sugestão”. Os dicionários não relevam o emprego do termo no meio teatral. Insistem nas noções de exercício e de repetição metódicos. Os pesquisadores repertoriaram então o seu uso anterior.

Assim, descobrimos que em 1854, em seu livro *Guide du sportsman ou Traité de l' entraînement et des courses des chevaux* [Guia do esportista ou Tratado do treinamento e das corridas de cavalos], E. Gayot designa pela palavra *training* um “treinamento para uma atividade física”. Em 1895, Paul Bourget anota em seu livro *Outre-Mer* [Ultramar]: “quase todas [as alunas] se dedicam regularmente aos exercícios físicos compreendidos à maneira americana, quer dizer como um *training*, um treinamento matemático e racional”. Essa referência ao modelo americano é interessante, pois vincula a palavra ao esporte (ginástica), cuja utilização se espalha do outro lado do Atlântico. Em 1872, em suas *Notes sur l'Angleterre* [Notas sobre a Inglaterra], Taine evoca o “*training* da atenção”. O uso da palavra se espalha tanto, e tão bem, que em 1976 um decreto de 12 de agosto recomenda o emprego do termo *treinamento* em vez de *training* no sentido de “ação de aperfeiçoamento e de manutenção do condicionamento, dentro de determinado campo”³. Apesar dessas medidas, o uso da palavra *training*⁴ entra, no entanto, para os usos e costumes, e parece, portanto, valer como sinônimo da palavra *treinamento*⁵, que continua a ser preponderante nos textos.

Do treinamento ao *training*

No mundo de fala inglesa, quando é aplicada ao teatro, a palavra *training* é utilizada sistematicamente para designar todos os aspectos da formação do ator. Assim, expressa indiferentemente o ensino ministrado nas escolas de formação, nos cursos, estágios e oficinas, mas também os exercícios práticos a que podem se

entregar os atores antes de uma produção, assim como o treinamento efetuado por atores com vontade de aprimorar a sua arte sem que o trabalho deles vise a uma produção específica. Essa ausência de distinção entre três finalidades diferentes do treinamento (a formação, a produção e o desenvolvimento da arte do ator) o converte num termo quase genérico no mundo de fala inglesa. Abarca todas as formas de exercícios, técnicas, métodos utilizados pelo ator que se esforce por adquirir as bases profissionais do seu ofício.

Na França, o emprego da palavra *training*, aplicada ao teatro, apareceu recentemente⁶. Remonta, no máximo, à metade dos anos oitenta do século XX. Utilizada predominantemente na linguagem oral, aparece bastante tardiamente nos textos. Os livros de Grotowski (1971, 1974), assim como os primeiros livros de Barba (1982), por exemplo, não fazem nenhuma menção a ela, e preferem a palavra *treinamento*. O mesmo ocorre com as obras de Brook (1991, 1992), Vitez (1991, 1993), Yoshi Oida (1999). Todos falam em *treinamento*, e não em *training*.

De 1982 a 1985, no entanto, começa uma mudança, que é possível retracar por meio dos vários livros de Barba. Na verdade, *L'Archipel du théâtre* [O Arquipélago do teatro], publicado em 1982, emprega a palavra *treinamento* para designar o trabalho do ator. Lemos aí que "o treinamento não ensina a representar, a ser hábil, não prepara para a criação"⁷.

Tal uso está confirmado no capítulo seguinte inteiro, intitulado "Questões sobre o treinamento". Em 1985, porém, com *L'Anatomie de l'acteur* [A anatomia do ator]⁸, as coisas mudaram. A palavra *treinamento* cedeu lugar para *training*, ao mesmo tempo em que continuava a designar o mesmo trabalho do ator. Os textos de R. Schechner ("O *training* numa perspectiva intercultural"), de Nicola Savarese ("*Training* é ponto de partida"), e do próprio Eugenio Barba ("*Training*: de "aprender" a "aprender a aprender"), referem-se explicitamente à palavra para evocar o trabalho de preparação do ator. Esse uso se torna sistemático no último livro de Barba⁹, prova de que a palavra *training* entrou definitivamente

para os usos e costumes, suplantando às vezes completamente a palavra *treinamento* em certos escritos¹⁰. Essa evolução de um uso tipicamente francês é ainda mais sensível na medida em que o próprio Barba afirma ter privilegiado desde o início a palavra *training*, mais intercultural, que permite utilizar um mesmo conceito para além das fronteiras geográficas e lingüísticas, evitando as conotações esportivas, redutoras, que muitas vezes evocam uma ginástica do ator.

Podemos interrogar-nos sobre uma evolução desse tipo. Trata-se simplesmente de um deslizamento léxico em benefício de uma palavra cuja consonância inglesa veicula junto com ela uma imagem mais viva e mais dinâmica do trabalho do ator?

Trata-se mais de uma mudança ideológica que revela uma nova concepção do que deve ser o treinamento? Os empregos múltiplos e muito diversificados da palavra para expressar métodos diferentes de treinamento de atores não permitem uma resposta. Parece evidente, porém, que as escolhas puderam ser motivadas pela preocupação de importar para o vocabulário teatral uma palavra com conotações mais restritivas, sendo a aposta escapar às referências esportivas e militares de que a palavra *treinamento* continua a estar carregada. Quanto à influência direta dos métodos de treinamento do mundo anglo-americano (Lee Strasberg, Viola Spolin, Uta Hagen, Stanford Meisner, Stella Adler, Kristin Linklater, Cicely Berry) sobre esse termo, ela não pode ser claramente estabelecida porque essas práticas tiveram pouca repercussão na França.

Tal evolução das palavras coincide, contudo, com uma evolução das práticas.

A evolução das práticas: treinamento e não ensino

A noção de *treinamento* do ator e, mais ainda, as práticas que essa noção abrange, na Europa e na América do Norte, recuam, no máximo, ao início do século XX. Dependentes da evolução das práticas

teatrais, são inseparáveis das transformações que afetaram a representação teatral e da importância crescente que nela ocupa a figura do ator. Com a preocupação por formar um ator "completo", daí em diante é dada ênfase ao desenvolvimento de suas qualidades, não somente físicas, mas também intelectuais e morais, tendo por objetivo dotá-lo de uma "poética" nova¹¹. Na França, Copeau, Dullin, Jouvet estiveram entre os primeiros a ressaltar a necessidade de um treinamento sistemático do ator, em reação ao ensino que era então praticado na maioria das instituições¹², criando os teatros-escola, os teatros-laboratório cujos herdeiros diretos são, hoje, Grotowski, Barba e, indubitavelmente, Mnouchkine e Brook.

A noção de treinamento se dissocia, portanto, da noção de educação, confiada às escolas. A maior parte delas nasceu entre o século XIX e o início do século XX. Elas veiculavam, desde o início, uma visão da formação marcada pela preeminência do texto sobre a cena e pela necessidade, para o ator, de se preparar para fazer uma personagem-tipo¹³. Nelas, eram predominantes os cursos de formação vocal, de dicção¹⁴. Copeau e Dullin expressaram veementemente a sua desconfiança em relação ao ensino ministrado dentro delas:

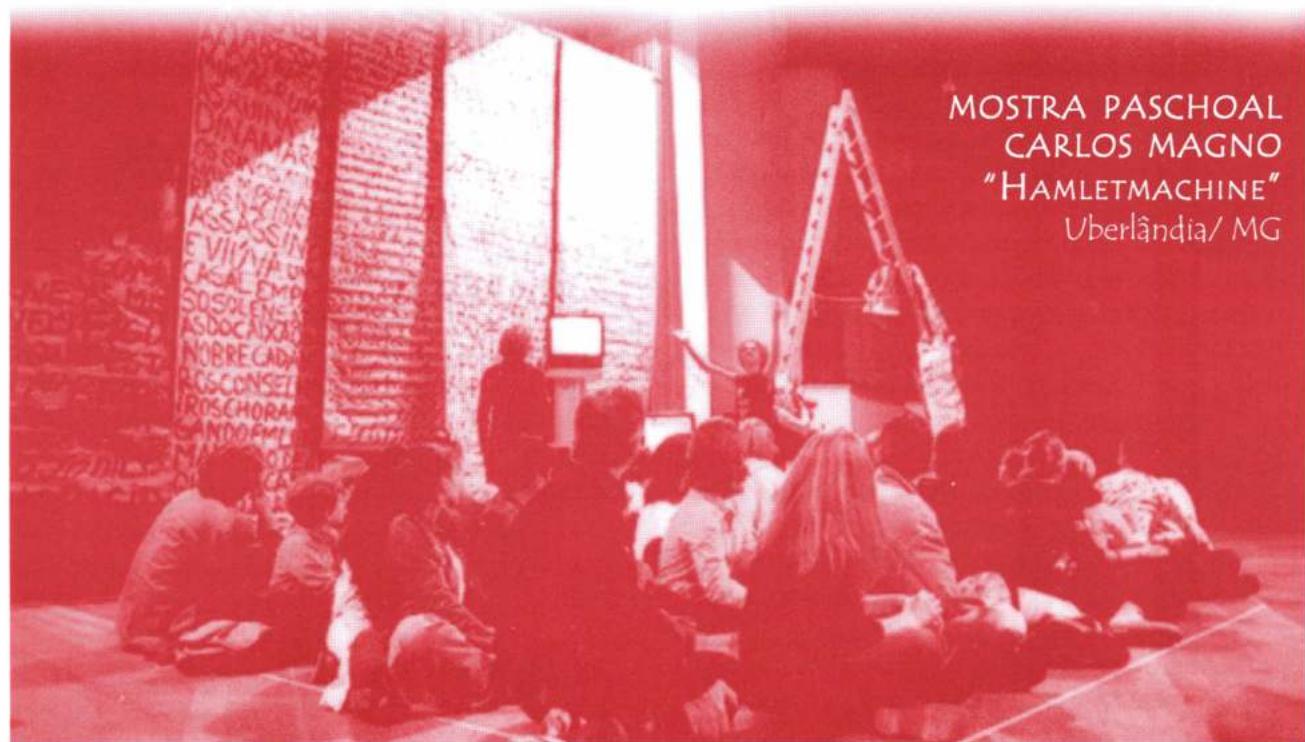
"Qual é, atualmente, a formação técnica do ator?", perguntava Dullin a si mesmo. "Ela é quase nula. Ou o artista passa pelo Conservatório, e terá muita dificuldade em corrigir os defeitos que tiver adquirido, ou faz alguns cursos temporários, começa a atuar sem mais delongas e só utiliza os seus dons naturais, sem

aprender de fato o seu ofício"¹⁴.

Formulada por Dullin, essa crítica das escolas é reiterada hoje por Barba, que toma como alvo, desta vez, não a natureza das aulas nelas ministradas, mas, sobretudo, a abordagem pedagógica geral. A pluralidade dos professores diante do aluno não autoriza, em sua opinião, uma verdadeira aprendizagem do ofício:

"As escolas de teatro nunca me deixaram à vontade (...)", observa ele. "[Elas] são realmente organizadas como escolas: põem os alunos diante de professores que podem ser hábeis e eficazes, que podem querer transmitir o melhor de sua experiência, mas a quem o contexto transforma inevitavelmente em professores desta ou daquela disciplina. Ora, no meu modo de ver, a aprendizagem do teatro não pode ser feita com professores. Precisa de mestres, quando mais não seja para se proteger contra o risco do efêmero inerente a uma arte do presente como é o teatro, e essa aprendizagem só pode ser feita com um mestre"¹⁵.

Tais críticas ¾ retomadas ainda hoje, por própria conta, por muitos encenadores¹⁶ ¾ salientam que, desde o início do século, impõe-se para o ator a necessidade de aprender o seu ofício a partir de novas bases pedagógicas. De Stanislavski a Grotowski, passando por Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, por um lado, mas também por Jaques-Dalcroze, Appia, Craig,



MOSTRA PASCHOAL
CARLOS MAGNO
"HAMLETMACHINE"
Uberlândia/ MG

Reinhardt, Copeau, Dullin, Jouvet, Decroux, Lecoq, uma nova pedagogia se instala, visando não somente a uma preparação física dos atores^{3/4} que se revela necessária a partir do momento em que o corpo foi posto no centro da cena^{3/4} mas, mais ainda, visando a “uma educação completa que desenvolveria harmoniosamente o seu corpo, o seu espírito e o seu caráter de homens”¹⁷.

Se muitas vezes a finalidade do treinamento é expressa em termos idênticos pelos vários reformadores^{3/4} permitir que o ator se encontre em estado de criatividade em cena^{3/4}, as modalidades desse treinamento, as formas que deve revestir (exercícios, técnicas, métodos), preconizadas por uns e por outros, diferem.

É interessante notar, por exemplo, que Copeau fala mais em trabalho do ator, em treinamento físico, em ginástica, tudo isso baseado em exercícios que criam uma disciplina do corpo¹⁸. Dullin evoca a necessidade de aperfeiçoamento do ator fundamentado numa técnica e em exercícios que assentam as bases de um método¹⁹. Max Reinhardt aborda a questão dos exercícios, observando, por sua vez, a necessidade de um bom funcionamento físico, mas também intelectual, do ator²⁰. Etienne Decroux fala mais em ginástica e em técnica²¹. Mais perto de nós, Jacques Lecoq prefere a noção de preparação corporal, de ginástica dramática, de educação do corpo, à noção de treinamento. Vitez, por sua vez, volta incessantemente ao “trabalho de ator”. Por fim, do lado americano, Michael Tchekhov prefere falar mais em exercícios que em treinamento²².

Os métodos de treinamento diferem, é claro, mas todos eles implantam os fundamentos necessários ao jogo do ator: flexibilidade do corpo, trabalho sobre a voz, mas também trabalho sobre a interioridade. O objetivo é facilitar a passagem do ator de um a outro, e deixá-lo em estado de criatividade. Segundo as escolas de pensamento e os métodos de treinamento preconizados, essa interioridade tem nomes diversos: impulsos (Grotowski), reações (Barba), emoções (Dullin), sensações (Copeau), sensibilidade (Jouvet). Na maioria das vezes, é por meio de exercícios que o ator aprende o modo de fazer com que coincidam interioridade e exterioridade, o modo de expressar uma pela outra. O corpo se torna, assim, efetivamente, o veículo do “pensamento”²³.

Para alcançar essa harmonia, não se trata, de modo algum, de dar ao ator receitas ou um *savoir-faire*⁸, ainda que seja evidente que ele deva conhecer a fundo certas técnicas de relaxamento, de respiração, de concentração, mas também de improvisação, de visualização... Necessárias ao ator para lhe dar desembaraço e flexibilidade, essas bases continuam a ser as preliminares de um trabalho muito mais profundo,

que força o ator (ao mesmo tempo corpo e espírito) a trabalhar sobre si mesmo.

As grandes reformas do treinamento (as de Copeau, Appia, Grotowski, Barba, por exemplo) visam primeiramente a tornar o corpo do ator um instrumento sensível, mas objetivam sobretudo ensinar ao ator as leis do movimento (as do ritmo, dizia Jaques-Dalcroze, as do equilíbrio e do desequilíbrio, das forças contrárias à obra em todo e qualquer movimento, diz Barba). Mais do que uma pedagogia orientada para o acréscimo de competências, as pedagogias que se instalaram visam progressivamente, na maioria dos casos, a certo despojamento do ator, que Grotowski levará ao extremo, ao incitar o ator a seguir uma *via negativa*^{3/4} conselho dado como que em eco aos preceitos de Copeau, que não hesita em falar da urgência em lavar o ator de “todas as nódoas do teatro”, a “despojar todos os seus hábitos”²⁴.

De alguns princípios

Assim, as novas pedagogias do ator, cuja marca distintiva o século XX carrega, vão instalar os fundamentos de um bom treinamento, reiterados no decorrer dos textos:

A formação deve passar por um mestre

Já deplorada por Copeau nos anos vinte, a multiplicação dos métodos de treinamento, espécie de vasto “quebra-galho”^C ao qual se prestam os atores ávidos por desenvolver competências rápidas, esperando responder à diversidade do mercado, está longe de possibilitar uma formação coerente. Para evitar essa fragmentação devida a uma formação ministrada por uma pluralidade de professores, o aprendizado deve passar por um mestre. Grotowski defendeu essa idéia com força, bem como Vitez, aliás. Trazida diretamente do Oriente, cujas técnicas inspiraram a maioria dos reformadores do teatro, ela interessou Copeau desde o início de sua carreira, assim como a Barba. Daí provém a ênfaseposta nesses teatros-escola (o *Vieux-Colombier*), nesses teatros-laboratório (Grotowski), únicas estruturas onde o treinamento pode ser feito de modo contínuo e aprofundado. Naselias o ator acha tempo para se desenvolver dentro do grupo, para perfazer um caminho pessoal e em profundidade²⁵. O teatro como escola, a companhia teatral como lugar de formação, a escola como vinculada a um teatro: a idéia continua obcecando os que fazem teatro²⁶.

A técnica não é tudo

Dentro dessas escolas-laboratório, o treinamento dá necessariamente certas competências ao ator, mas

essas competências nunca são consideradas como o objetivo único. Necessárias para a aprendizagem do ofício, devem ser ponderadas a fim de que o ator não se deixe seduzir pela técnica a ponto de tornar-se um "atleta" da cena. Contra Decroux, que afirma que "a técnica imuniza quem a possui contra duas arbitrariedades: a da moda e a do mestre; elimina os medíocres (...), utiliza o talento médio e (...) exalta o gênio"²⁷, Copeau lembra que ela pode, ao contrário, se for mal compreendida, mecanizar o ator e prejudicar a arte:

"É preciso proibir que [o ator] se especialize, que se mecanize pelo abuso da técnica. (...) a técnica (...) não deve ser desenvolvida além de certo limite. Assim que se sente capaz de expressar demais, torna-se um virtuose. Já não é o servidor de sua arte. Brinca com seus meios"²⁸.

Podemos perguntar-nos qual é a contribuição da técnica. Para Jaques-Dalcroze, que baseia o treinamento na ginástica rítmica, ela facilita a tomada de consciência do ator em relação às forças e resistências do seu corpo. Ela possibilita "desentrarav [os seus] gestos", ter um corpo senhor de si, "livre e espontâneo"²⁹. Para Tadashi Suzuki, ela desenvolve as faculdades de expressão física do ator e nutre a sua tenacidade e a sua concentração³⁰. Para Peter Brook, ela permite desenvolver a sensibilidade do corpo: "Quando fazemos exercícios de acrobacia, não é para

o virtuosismo, nem para nos tornarmos acrobatas geniais (embora isso possa, às vezes, ser útil e maravilhoso), mas para a sensibilidade (...). É muito fácil, com efeito, ser sensível na língua, no rosto, nos dedos, mas o que não é dado e deve ser adquirido por meio de exercícios, é a mesma sensibilidade no resto do corpo: nas pernas, nas costas, no ânus... Sensível quer dizer que o ator está a cada instante em contato com o corpo todo. Quando se lança, sabe onde se encontra o seu corpo"³¹.

Como lembra Yoshi Oida, a técnica nunca deve ser um fim em si: "Pouco importa a técnica ou o estilo que se aprende. De fato, podemos praticar disciplinas tão diferentes quanto o aikidô, o judô, o balé ou o mimo e tirar delas o mesmo proveito. Isso porque aprendemos alguma coisa para além da técnica"³².

O treinamento se inscreve na duração

Que aprendemos para além da técnica? Aí o ator descobre a si mesmo. Aprende a conhecer melhor o seu corpo e os seus bloqueios, explora as leis do movimento (equilíbrio, tensão, ritmo) e sempre tenta empurrar para mais longe os seus limites. "O teatro e o jogo do ator são para nós uma espécie de veículo que permite que nos realizemos"³³, diz Grotowski. Esse aprendizado passa por um conhecimento de seu próprio corpo, obviamente, e de seus limites, a fim de empurrá-los para mais longe, mas passa também $\frac{3}{4}$ sobretudo, até $\frac{3}{4}$ por um trabalho sobre si mesmo. A esse propósito, Barba se refere à aquisição de um ethos,



MOSTRA PASCHOAL
CARLOS MAGNO
"Woyzeck"
Tucumán/ ARGENTINA

noção central para todos os reformadores do treinamento. "Ethos como comportamento cênico, quer dizer técnica física e mental; como ética de trabalho, como mentalidade modelada pelo ambiente: o meio humano em que se desenvolve a aprendizagem"³⁴.

Para que o treinamento seja, portanto, o percurso de uma vida, deve inscrever-se na duração. Nada de treinamento rápido. Todo treinamento peça por peça, pontual, sem objetivo global, é condenado a ter apenas pouco efeito.

"Não vão rápido demais. Não se apressem em concluir e em se cristalizar. Dêem para si o tempo de preparar a terra, de surribá-la e fecundá-la, e tratem de fazer com que se enraíze nela alguma planta de germinação lenta e difícil, mas robusta. Tudo brota um pouco forte demais, um pouco rápido demais no jovem solo americano de vocês"³⁵, já observava Copeau em 1917.

O ator deve usar o tempo necessário. Presente desde o início da aprendizagem, o verdadeiro treinamento continua por toda a vida. É preciso concebê-lo como uma "formação contínua" para que permita realmente que o ator, como o músico ou o dançarino, mantenha o seu instrumento (físico e psíquico) em condições, quer dizer em estado de criação. Conseqüentemente, o treinamento já não está necessariamente vinculado ao espetáculo. Não é visto de modo funcionalista, como um processo que dá competências diretamente utilizáveis em situação de

jogo. Ainda que o treinamento prepare o ator para uma indispensável presença cênica³⁶, a sua aplicação direta não é necessariamente a representação. A maior parte dos exercícios, gestos, movimentos descobertos no decorrer do treinamento não serão importadas tais quais para a cena. Mais do que o resultado, é o próprio processo que importa. A esse respeito, Barba vê a temperatura do processo como mais importante do que o próprio processo³⁷.

A justa prática dos exercícios

No decorrer do treinamento, convém distinguir diferentes momentos na prática dos exercícios. Uma primeira fase consiste, para o ator, em tentar executar e

dominar perfeitamente certos exercícios. Nela, cada exercício tem uma finalidade própria (trabalho sobre o equilíbrio, a respiração, a concentração, a flexibilidade...), e é importante que o ator consiga realizá-lo perfeitamente. Alcançado esse objetivo, uma segunda fase inicia. Trata-se então, para o ator, sem deixar de praticar esses exercícios que ele daqui por diante domina, de levar mais longe o desafio pondo-se à prova, pondo à prova suas próprias energias, modelando-as, modulando-as, controlando-as, relaxando³⁸. Pelo menos é a resposta dada por Grotowski e Barba. Nesse trabalho, o ator aprende a impelir para longe as resistências do seu corpo e a alcançar certa presença.

"Através dos exercícios do *training*, o ator experimenta a capacidade de atingir a sua presença física total, que ele depois deverá reencontrar no momento criativo da improvisação e do espetáculo"³⁹.

De Meyerhold a Brook, passando por Appia, Craig, Reinhardt, Copeau, Dullin, Decroux, Lecoq, Vitez, todos os mestres se esforçaram por conceber exercícios apropriados para permitir que o ator tivesse uma formação do corpo e do espírito. Se tivéssemos de compará-los, não seria difícil constatar que o gênero de exercícios preconizados por uns e por outros muda totalmente de uma abordagem a outra. Essas diferenças se justificam pelos procedimentos pessoais dos próprios artistas e pelo

gênero de representação teatral por eles privilegiado, assim como pela finalidade visada ¾ sendo cada exercício concebido para um fim específico.

No entanto, muito além da diversidade das práticas, muitas vezes parece que a natureza do exercício não é o aspecto mais importante do treinamento. No fim, a natureza dos exercícios praticados tem pouca importância comparada com jogos de força, de energia, com ritmos, com tensões, com bloqueios, com auto-superações por eles suscitados. Como nota Grotowski a respeito do trabalho efetuado por seus atores: "Todos os exercícios que constituíam simplesmente uma resposta à pergunta: 'Como fazer isso?' foram eliminados. Os exercícios agora

se tornaram pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir os obstáculos que o incomodam em seu trabalho criador. Os exercícios tornam-se um meio de superar as suas resistências pessoais. A questão que o ator formula para si mesmo já não será: ‘Como é que posso fazer isso?’ Em compensação, ele deve saber o que não deve fazer, o que o bloqueia. Por uma adaptação pessoal desses exercícios, deve ser encontrada uma solução para eliminar esses obstáculos que variam individualmente de ator para ator”⁴⁰.

A individualização do treinamento

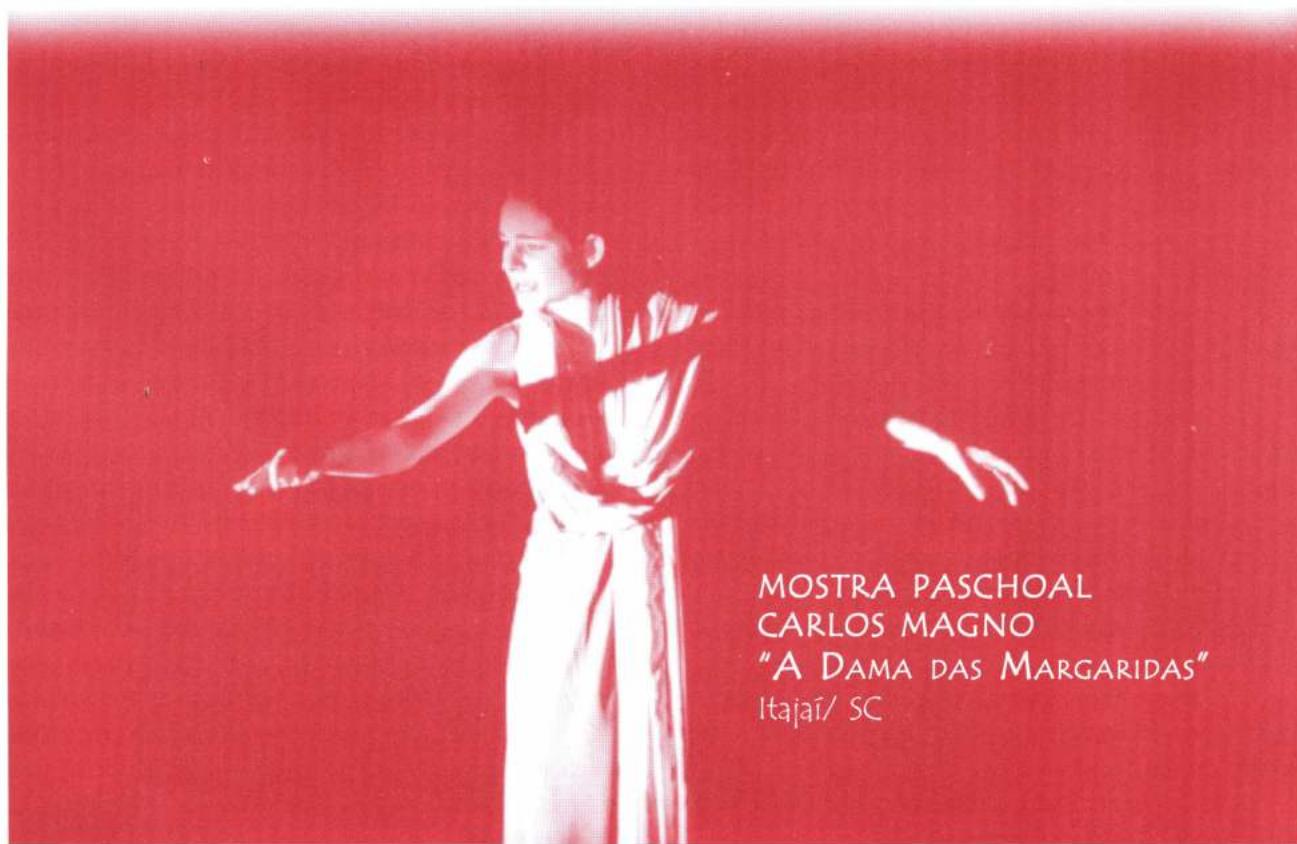
A partir daí, não é espantoso que o treinamento coletivo ceda para o treinamento individual, o único capaz de possibilitar uma progressão mais aprofundada do ator. Este último aprenderá, pois, a escolher por si mesmo os exercícios que lhe sejam úteis. Ele os elaborará para os seus próprios fins. O treinamento personalizado deverá servir para o ator se autodefinir, para controlar as suas energias, para ultrapassar as suas resistências e o seu medo, e para empurrar para mais longe os limites de si mesmo. É apenas a esse preço que conseguirá criar o *corpo decidido* de que fala Barba, corpo não quotidiano que possibilita o jogo.

Quanto ao investimento que o ator deve ter em relação a esses exercícios, este deve ser total. Como lembra Yoshi Oida: “Devemos sempre imaginar que nos exercitamos diante de um público. Então, torna-se de

repente muito importante empenhar-se plenamente, e desconfiar da imprecisão. Desse modo, a qualidade do trabalho melhora, e o treinamento será realmente útil. Se dizemos para nós mesmos que é ‘apenas um exercício’, o trabalho não terá grande valor, por mais perfeita que seja a sua execução”⁴¹.

Esse procedimento só pode ser adotado se for acompanhado pela busca de uma forma, pelo esboço de uma estrutura (composição do papel, construção da forma, expressão dos signos). Como lembra Grotowski, todos esses movimentos não devem ser produzidos inutilmente. A pesquisa da forma é importante, pois é unicamente através dela que escapamos ao treinamento repetitivo para entrar na arte. “A composição não somente não limita o processo pessoal, mas o purifica”⁴². Unicamente a esse preço o treinamento possibilita escapar da técnica para desembocar na arte.

Diante de tal evolução, é evidente que o treinamento se separou do procedimento pedagógico. Ele se tornou modo de vida. “Já não ensina necessariamente a atuar, a tornar-se bom ator, não prepara sequer para a criação, [mas] permite que o ator redescubra as suas possibilidades ao extremo (...).” “Não é a instrução de um aluno, mas a descoberta de uma outra pessoa. (...) O ator renasce não somente como pessoa mas também como ser humano”⁴³, observava Grotowski. Assim considerado, o treinamento se tornou procedimento ético, quase metafísico. O



MOSTRA PASCHOAL
CARLOS MAGNO
“A DAMA DAS MARGARIDAS”
Itajaí / SC

círculo da vida particular do ator nele se encontra com o da vida artística, sem ruptura.

“A minha ambição pessoal é educar⁸ uma geração de artistas de teatro que seriam iniciados na sua arte desde a mais tenra infância e receberiam, no teatro, não esse treinamento exclusivamente técnico que os deforma e os desfigura, mas uma educação completa que desenvolveria harmoniosamente o seu corpo, o seu espírito e o seu caráter de homens”⁴⁴. Elaborado por Copeau no início do século, esse projeto permanece vivo e cada reformador do teatro continua a retomá-lo por conta própria.

Josette Féral, professora na Universidade do Quebec, em Montreal (UQAM), escreveu muitas obras, dentre as quais: *Dresser um monument à l'éphémère. Rencontre avec Ariane Mnouchkine* [Erguer um monumento ao efêmero. Encontro com Ariane Mnouchkine]. Paris: Théâtrales, 1995; *Mise en scène et jeu de l'acteur* [Encenação e interpretação]. Canada/Belgique: Jeu/Lansman, 1997/98; *Trajectoires du Soleil* [Trajetórias do Sol]. Paris: Théâtrales, 1998.

NOTAS

¹ “A aprendizagem e o exercício metódicos de uma arte, de uma profissão, ou de uma ocupação, com o intuito de adquirir competência nela.”

² “O processo de desenvolvimento do vigor e da resistência corporais por meio de um exercício metódico, a fim de ser capaz de um feito atlético” (*Oxford English Dictionary* [Dicionário Inglês de Oxford] et *Barhart Dictionary of Etymology* [Dicionário de Etimologia de Barhart]).

³ *Trésor de la langue française* [Tesouro da língua francesa]. Paris: CNRS/Gallimard 1994.

⁴ Definida como “um treinamento por meio de exercícios repetidos” (*Trésor de la langue française* [Tesouro da língua francesa]). op. cit.

⁵ Definida como “preparação para uma atividade física ou intelectual; aprendizagem por repetição metódica” (*Trésor de la langue française* [Tesouro da língua francesa]). Paris: CNRS, 1979.

⁶ A França parece ser o único país do mundo de fala francesa a ter assim generalizado o emprego da palavra *training*, pelo menos na linguagem falada, de uns quinze anos para cá.

⁷ E. Barba, *L'Archipel du théâtre* [O arquipélago do teatro]. “Contrastes” [Contrastes], Bouffonneries, 1982. p. 29.

⁸ E. Barba e Nicola Savarese. *L'Anatomie de l'acteur* [A anatomia do ator]. Bouffonneries, 1985. – [No Brasil, editado pela Hucitec, de São Paulo.]

⁹ E. Barba. *Théâtre: Solitude, métier, révolte* [Teatro: Solidão, ofício, revolta]. Saussan: L'Entretempo, 1999.

¹⁰ Tratando-se de traduções, é evidente que as escolhas dos tradutores (Yves Liebert para *L'Archipel du théâtre* [O arquipélago do teatro], Eliane Deschamps-Pria para *L'Énergie qui danse* [A energia que dança] e *Théâtre: Solitude, métier, révolte* [Teatro: Solidão, ofício, revolta] são aqui determinantes, o que baliza a história do emprego do termo na França.

¹¹ Jacques Copeau. *Registres I: Appels* [Registros I: Apelos]. Paris: Gallimard, 1974. p. 115. “[Place aux jeunes” [Deixem passar os jovens], p. 112-116. - JRF]

¹² É interessante analisar o quadro das instituições de ensino teatral que existem no início do século. Quando Copeau funda a sua escola, em 1920, o panorama daqueles anos compreende, na França, inúmeras escolas, cursos, oficinas. O Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática já existe há muito tempo (ele havia sido criado em 1784, primeiro com o título de Escola Real de Canto e de Declamação, e torna-se Conservatório em 1818. Separa-se do Conservatório Nacional Superior de Música em 1946). A situação é idêntica em outras partes da Europa. Na Bélgica, o Conservatório de Bruxelas e da Antuérpia existem desde 1860. Na Finlândia, o Finnish National Theatre ministra cursos a seus atores desde 1906, e isso acontece até 1920; o Swedish Theatre faz o mesmo de 1910 a 1973. A Finnish School of Drama é criada em 1920. Na Alemanha, já há muitos anos escolas importantes funcionam em Berlim, Frankfurt e Munique. Na Itália, a Academia Nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico é fundada em Roma em 1930. É, porém, no Reino Unido que, sem dúvida, a tradição de formação de atores é a mais forte. Já conta um grande número de escolas, dentre as quais as mais importantes são a Royal Academy of Dramatic Art (RADA), a London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA), a Guildhall School of Speech and Drama, para mencionar apenas algumas.

¹³ O *emploi* [palavra francesa que significa emprego (no sentido de trabalho e de uso, utilização)] é um tipo de papel correspondente à idade, à aparência, à voz, à personalidade, ao estilo de jogo, de um ator ou atriz. Trata-se de uma especialização e de uma classificação do ator (e, de certo modo, da dramaturgia): um ator (uma atriz) faria sempre o papel de rei, de criado(a) (*emploi* segundo o nível social); de ingênua, de galã, de apaixonado(a), de traidor(a), vilão (vilã) (*emploi* segundo o caráter); de pais ou personagens importantes que sempre usam capa (*emploi* segundo o figurino). Essa codificação tem um sabor de passado, uma concepção “fisiológica” do trabalho do ator. Supõe uma correspondência necessária entre o ator (a atriz) e os grandes tipos do repertório mundial. É como se o ator devesse “encarnar a personagem”. O *emploi* remete ao drama burguês, à comédia clássica, à *Commedia dell'Arte*, ao melodrama. Lembremos, porém, que também Meyerhold, mais perto de nós, estabeleceu, curiosamente, uma lista de *emplois*. - V. Patrice Pavis. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996. p. 115. – Os tradutores do referido *Dicionário de Teatro* em Português do Brasil, dirigidos por Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (São Paulo: Perspectiva, 1999), não traduzem o termo, por não ter o mesmo, segundo eles, “correspondente em português” (op. cit. p. 121). [JRF]

¹³ O Conservatório de Paris oferece, além do mais, aulas de Mitologia, História do Teatro, Língua Francesa; a elas são acrescentadas ulteriormente aulas de Dança e de Esgrima.

¹⁴ Charles Dullin. *Ce sont les dieux qu'il nous faut* [É os deuses que precisamos]. Paris: Gallimard, 1969. p. 57.

¹⁵ E. Barba. *Théâtre: Solitude, métier, révolte* [Teatro: Solidão, ofício, revolta]. op. cit, p. 101.

¹⁶ Ver J. Féral. *Mise en scène et jeu de l'acteur* [Encenação e interpretação]. Canada/Belgique: Jeu/Lansman, 1997/1998. Interrogados sobre a formação ideal para o ator, a maioria dos encenadores deplora a insuficiência da formação ministrada nas escolas, ao mesmo tempo em que reconhece que tal ensino melhorou com o passar dos anos.

¹⁷ Copeau. *Registres I: Appels* [Registros I: Apelos]. op. cit. p. 134. ["Conférence à la Drama League of America" [Conferência na Drama League of America], p. 130-135. - JRF]

¹⁸ Copeau. *Les Registres du Vieux-Colombier* [Os registros do Vieux-Colombier]. Paris: Gallimard, 1984. t. II, p. 509.

¹⁹ Dullin. *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* [Memórias e notas de trabalho de um ator]. Paris: Théâtrale, 1985 (edição original, 1946). [Paris: Odette Lieutier, 1946. - JRF]

²⁰ "Quotidianamente exercitamos nossos músculos e nossos membros, para fortificá-los e impedir que se atrofiem. Os órgãos de nossa vida afetiva, porém, que são feitos para funcionar durante uma existência inteira, ficam inutilizados e, com o tempo, perdem a força. No entanto, a saúde de nossa sensibilidade, a de nossa inteligência, e até mesmo a de nosso corpo, exigem que esses órgãos funcionem plenamente" (*La Revue théâtrale* [A Revista Teatral], nº 13, été 1950 [verão de 1950], p. 7-12; texto não datado).

²¹ "Nossa ginástica possibilita executar o que concebemos. (...) A ginástica sugere o que não concebemos de nosso próprio movimento" (E. Decroux. *Paroles sur le mime* [Palavras sobre o mimo]. Paris: Théâtrale, 1963. p. 167).

²² "Estes, porém, se baseiam no trabalho das sensações e das emoções, assim como na situação determinada a partir do texto" (M. Tchekhov. *Ser Ator, técnica do ator*. Paris: Olivier Perrin/Pygmalion, 1980. Primeira edição em francês, 1967. Edição original, 1953). [Edição brasileira: Michael Chekhov. Para o ator. Tradução de Álvaro Cabral. Revisão técnica de Juca de Oliveira; revisão de tradução d'Antonio de Pádua Danese, Maurício Balthazar Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (Opus 86) – Edição original: *To the actor*. New York: Harper & Row. 1953. – JRF]

²³ Grotowski chegará até a dizer que não há "diferença no tempo entre o impulso 'interior' e a reação 'exterior', de tal modo que o impulso é ao mesmo tempo a reação. O impulso e a ação são concorrentes: o corpo desaparece, queima, e o espectador vê apenas uma série de impulsos visíveis" (*Vers um théâtre pauvre* [Para um Teatro Pobre]. Trad. de C. B. Levenson. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, 1971. p. 14. [Edição brasileira: *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. 3^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. – O título inglês, publicado em 1968, é *Towards a poor theatre*. – JRF]

²⁴ Savoir-faire, expressão francesa, significa *perícia, habilidade, técnica, saber-como-fazer, jeito, lábia, arte, astúcia, destreza, manha, senso prático, tino, etc.* [JRF]

MOSTRA PASCHOAL
CARLOS MAGNO
"CONSTELACION PELICANO"
Buenos Aires/ARGENTINA



²⁴ *Réglages I: Appels* [Registros I: Apelos], op. cit. p. 124. – ["The Spirit in the little theatres" [O espírito nos pequenos teatros], p. 120-130. – JRF]

²⁵ Traduzi *bricolage* por "quebra-galho". - Na realidade francesa, *bricolage* é o fato de ganhar a vida fazendo todo o tipo de pequenos trabalhos. Pode significar também o fato de ocupar-se em casa com pequenos trabalhos manuais (pintar, remendar, arrumar uma janela que não funciona, etc). Ou ainda: consertar, mal ou bem, provisoriamente (um motor, um relógio). - A autora enfatiza aqui o caráter precário da formação do ator em certos tipos de treinamento. [JRF]

²⁶ Vitez falará da escola do grupo em oposição à escola do indivíduo.

²⁷ Ver Dullin. *Ce sont les dieux qu'il nous faut* [É dos deuses que precisamos]. op. cit. p. 57-58.

²⁸ E. Decroux. *Paroles sur le mime* [Palavras sobre o mimo]. op. cit. p. 177.

²⁹ *Réglages I: Appels* [Registros I: Apelos], op. cit. p. 125. Ou também: "Certos grandes atores, graças à sua técnica fulminante, ficaram entre os maiores inimigos da arte dramática" (*ibid.* p. 129). - ["The Spirit in the little theatres" [O espírito nos pequenos teatros], p. 120-130. – JRF]

³⁰ A ginástica rítmica permite pôr "a serviço do ritmo um instrumento tão perfeito quanto possível, um corpo senhor de si mesmo, *livre e espontâneo*" (E. Ansermet. "Qu'est-ce que la 'rythmique'? [Que é a 'rítmica'?], in Appia, *Oeuvres complètes* [Obras completas]. vol. III. Lausanne: L'Age d'homme, 1983. p. 17.

³¹ "My method consists of training to learn to speak powerfully and with clear articulation, and also to learn to make the whole body speak, even when one keeps silent... By applying this method, I want to make it possible for actors to develop their ability of physical expression and also to nourish a tenacity of concentration" (Tadashi Suzuki. "Culture is the body", in *Acting (re)considered, Theories and practices*, ed. Phillip B. Zarilli. London: Routledge, 1995. p. 155). – "O meu método é um treinamento para aprender a falar com uma voz potente e articulada, e para ensinar a fazer o corpo todo falar, mesmo quando ficamos em silêncio... Aplicando esse método, quero possibilitar que os atores desenvolvam a capacidade de expressão física e alimentem a concentração."

³² P. Brook. *Le Diable c'est l'ennui* [O Diabo é o tédio]. Arles: Actes Sud-Papiers, 1991. p. 31. – [Ver P. Brook. *A Porta aberta. Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, a partir do original inglês *The open door*. London: Pantheon Books, 1993. – O primeiro artigo do livro, "As Artimanhas do Tédio", é uma adaptação de *Le Diable c'est l'ennui*, transcrição em livro de uma oficina que Brook ministrou a professores franceses nos dias 9 e 10 de março de 1991 e da qual existe registro em vídeo. Ver P. Brook, *Autour de l'espace vide* [Em torno do espaço vazio], três filmes de Jean-Gabriel Carasso e Mohamed Charbagi. Paris: CICT/ANRAT, 1992. – JRF]

³³ Y. Oida. *L'Acteur invisible* [O ator invisível]. Arles: Actes Sud, 1998. p. 147. Barba diz a mesma coisa: "Inúmeros são aqueles que pensam ser os exercícios que fazem o ator avançar, enquanto os exercícios são apenas a parte manifesta e visível de um processo unitário e indivisível. A qualidade do treinamento nasce da atmosfera de trabalho, das relações entre indivíduos, da intensidade das situações, das modalidades de vida do grupo. (...) O que é decisivo é menos o exercício em si do que a temperatura do processo" (*L'Energie qui danse* [A Energia que dança]. *Bouffonneries*, nº 32-33. Lectoure, 1995. p. 234). – [Edição em Português do Brasil: Yoshi Oida. *O ator invisível*. Com a colaboração de Lorna Marshall. Apresentação de Peter Brook. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001. – Título do original, 2001: *The Invisible Actor*. – Pode-se ler também em Português do Brasil o livro anterior do mesmo ator/autor, *An Actor Adrift*, de 1992: *Um ator errante*. Com a colaboração de Lorna Marshall. Prefácio de Peter Brook. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 1999. – JRF]

³⁴ J. Grotowski. *Vers um théâtre pauvre* [Para um teatro pobre]. op. cit. 219.

³⁵ E. Barba. *L'Energie qui danse* [A energia que dança]. op. cit. p. 230.

³⁶ Copeau. *Réglages I: Appels* [Registros I: Apelos]. op. cit. p. 127. - ["The Spirit in the little theatres" [O espírito nos pequenos teatros], p. 120-130. – JRF]

³⁷ A esse respeito, Barba fala em corpo dilatado, em corpo extraquotidiano.

³⁸ Ver nota 32, Barba. *L'Energie qui danse* [A energia que dança]. op. cit. p. 234.

³⁹ *Ibid.* p. 230.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Grotowski. op. cit. p. 101.

⁴² Yoshi Oida. *L'Acteur invisible* [O ator invisível]. op. cit. p. 40. [V. nota 32. – JRF] [Edição em Português do Brasil: Yoshi Oida. *O ator invisível*. Com a colaboração de Lorna Marshall. Apresentação de Peter Brook. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001. – Título do original, 2001: *The Invisible Actor*. – Pode-se ler também em Português do Brasil o livro anterior do mesmo ator/autor, *An Actor Adrift*, de 1992: *Um ator errante*. Com a colaboração de Lorna Marshall. Prefácio de Peter Brook. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 1999. – JRF]

⁴³ "Acreditamos que um processo pessoal que não seja 'articulado' por uma estruturação do papel não é uma libertação e se sobrará no amorfó. Estimamos que a composição não somente não limita o processo pessoal, mas o purifica", também notava Grotowski. op. cit. p. 15.

⁴⁴ Grotowski. op. cit. p. 15.

⁴⁵ Notemos que em francês a palavra *élèver* pode significar *elevare* e *educar*... Será que a educação sempre eleva? [JRF]

⁴⁶ Copeau. *Ibid.* p. 134. ["Conférence à la Drama League of America" [Conferência na Drama League of America], p. 130-135. – JRF]



O Teatro como representação do Mundo

Paulo Vieira*

Os fundamentos do discurso teatral são analisados em suas vertentes históricas e estéticas, ambas distintas, porém complementares. O princípio que se toma como referência é o de que a dramaturgia moderna não consegue responder adequadamente às necessidades do nosso tempo, nem sob o ponto de vista temático (uma vez que a complexidade dos problemas parece haver deixado os dramaturgos perplexos), nem sob o ponto de vista estético, no qual os dramaturgos parecem haver perdido o sentido da teatralidade (uma vez que as pesquisas formais dos encenadores privilegiam sobretudo o trabalho do ator). Neste sentido, isola-se a experiência do Théâtre du Soleil, um grupo que, trabalhando sob a direção de Ariane Mnouchikine, tenta encontrar o equilíbrio entre a cena e o texto.

A NATUREZA DO DISCURSO CLÁSSICO

Há um mundo em desequilíbrio. Este que é o nosso. Um mundo que inquieta pela extensão, grandeza e complexidade dos problemas que apresenta, no qual o gênero humano sobrepujou o estado de natureza, fazendo-a ceder ao seu estado de cultura. Um mundo no qual a humanidade reina, como um deus ou como uma peste, compreendendo o segredo contido na menor partícula da matéria, sabendo liberar energia que possa, numa reação em cadeia, fazer chegar o fim, tal como previsto no Apocalipse. Fazendo chegar, portanto, o fim do gênero humano e a vida, do modo como a conhecemos, no planeta onde vivemos. O fim da guerra fria parecia prenunciar igualmente o fim da ameaça que pairava sobre as nossas cabeças. Mas tudo foi ilusório. O resto poderá vir como consequência.

Bem, esse não é exatamente um problema para o teatro, embora possa – e deva – ser um problema para o teatro. Mas não é o único. A exclusão social,

por exemplo, é um problema. O conflito entre o conservadorismo e o liberalismo, o retorno de ideologias como o nazismo, a ortodoxia religiosa conduzindo países a uma guerra santa, a miséria disseminando-se (mesmo nos países ricos), as guerras que existem praticamente por todos os lados. Isto sem contar uma infinidade de problemas que fazem parte da temática tradicional e moderna do teatro, a solidão nas cidades, os desentendimentos amorosos, o ódio permeando as relações, a posição do homem, o lugar da mulher, o desejo, a ambição, o poder, a impiedade... um mundo em desarmonia. Esse é o lugar em que vivemos.

Projetando um olhar retrospectivo, difícil é dizer se alguma vez o mundo foi diferente. Pode ter sido. Mas creio que até o momento em que o homem, em um tempo perdido na história, resolveu interferir em sua organização. Quando o frágil animal que éramos contrariou a natureza, pôs-se sobre duas pernas e exerceu a imaginação a fim de controlar o ambiente. Desde então, o mundo passou a ser o lugar em que se vivia e a representação que dele se fazia.

Examinando o fenômeno por um ponto de vista estritamente antropológico, o teatro não é mais do que isto: a representação do mundo. Esse é, inclusive, o conselho dado por Bharata¹, na obra *Tratado do Teatro*, na qual ele acrescenta ainda uma palavra que para o teatro ocidental será um conceito estético a partir do qual toda a história do teatro ocidental se construirá: "... a imitação do mundo é uma regra do teatro"².

Desde sempre em nossa história precisamos imitar para compreender. Desde sempre o teatro teve uma função de destaque em nossas relações, pois ele é, por exceléncia, o lugar onde ensaiamos as possibilidades dos erros e dos acertos. A pergunta fundamental que o teatro lança desde a Antigüidade clássica é um teorema até hoje não esclarecido, e ele discorre sobre a natureza humana e sobre as relações que estabelecemos com o nosso meio. Quem somos nós? Eis a incógnita. Na Tebas de Édipo, afligida por uma maldição, a esfinge perguntava: qual o animal que anda sobre quatro, duas e três patas, no correr de um dia. É o homem, Édipo

respondeu. É o homem a metamorfose, o desequilíbrio, o vírus capaz de destruir a natureza (e a si mesmo como consequência).

Jamais o teatro conseguiu responder satisfatoriamente a questão que mais o incomoda. Até porque, respondê-la, significa, de uma certa maneira, desvendar o segredo mais profundo, mergulhar no poço de onde emana a vida, afogar-se em seu mistério.

O teatro é, desde sempre, um instrumento com o qual empreendemos esse percurso escatológico. Para bem realizá-lo, a estética clássica estabeleceu as regras aristotélicas que desde então constituíram-se o fundamento do seu discurso. Pôr em evidência a distância estabelecida pelo homem entre a natureza e a cultura, eis aquilo que aparenta ser a razão da linguagem que o teatro desenvolveu ao longo da história. Penetrar no labirinto de nossa alma, revelar à luz da poesia os miasmas pestilentes que constituem a nossa psique, purificar o ser através do ritual dos espetáculos, essa aparenta ser a missão do teatro.

Interrogar-se sobre a noção do teatro nos dias de hoje implica necessariamente em voltar ao princípio, retornar a Antigüidade para que se possa medir a herança e a unidade de uma linguagem fragmentada pela modernidade. Uma tradição, segundo Alain Michel, não vive sem se pôr em questões sucessivas e por metamorfosos que permitem-na perseverar em seu ser³. Aceitando como verdadeira essa premissa, resta-me, à medida do possível, buscar o passado, e, de maneira breve, relembrar os fundamentos do teatro ocidental.

O GESTO E A PALAVRA

Eis os dois elementos fundamentais para o teatro, os epígonos poéticos da teatralidade. O gesto, claro está, é a linguagem concernente aos atores. É aquilo que o ator realiza em cena e que traduz a ação imaginária. A palavra é aquilo que está sendo dito, o texto previamente escrito ou pelo ator improvisado.

Suponho que qualquer um vai concordar que isso é o óbvio, que é assim que as coisas se passam no teatro, e que sob esse aspecto não há muito do que

discordar. Ledo engano. Pois se é justamente sob esses dois aspectos da linguagem que uma secular controvérsia animará o ambiente teatral e, ainda hoje – e talvez sobretudo hoje, quando a palavra parece perder o sentido – faz as suas extravagâncias.

Hamlet já aconselhava aos seus comediantes a pôr a ação de acordo com a palavra e a palavra de acordo com a ação, de maneira que o espetáculo pudesse adquirir um equilíbrio entre gesto e palavra. O texto é bastante conhecido. Por isso, tomo-o por um primeiro exemplo. O conselho está, na verdade, sendo dado por Shakespeare aos seus atores. E Shakespeare não era um esteta, ou seja, não era alguém que se dedicasse à teoria da representação. Pelo contrário, era um homem de teatro. Conhecia-o por sua própria vivência. Ao fazer Hamlet exortar o equilíbrio estético, parece-me que Shakespeare lançava ele próprio o seu ponto de vista sobre o teatro que se praticava na Londres do seu tempo, tomando parte num debate profissional e assinalando a sua posição. Eis o que Hamlet diz: “Que a ação corresponda à palavra e a palavra à ação, pondo especial cuidado em não ultrapassar os limites da simplicidade da natureza, porque tudo o que a ela se opõe, afasta-se igualmente do próprio fim do teatro, cujo objetivo, tanto em sua origem como nos tempos que correm, foi e é o de apresentar, por assim dizer, um

espelho à vida; mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem e a cada idade e geração sua fisionomia e características”⁴. Em várias outras cenas dos seus textos⁵, Shakespeare refere-se ao trabalho do ator, a relação entre o espetáculo e o público, entre o gesto e a cena, indicando que o animava uma verdadeira preocupação com a matéria de sua arte, como se objetivasse uma codificação da linguagem teatral.

Shakespeare foi tomado propositadamente como exemplo não somente por haver sido o grande poeta que a história conhece, mas, especialmente, por ter vivido isolado do continente, sobretudo da França, onde o debate sobre os princípios estéticos conduziria

a uma reorientação do classicismo, como se verá após, e cuja importância ainda hoje se faz sentir, mesmo que a modernidade aponte o dedo acusatório contra as regras clássicas. Verdade é que no tempo em que Shakespeare escreveu suas peças, a França ainda estava longe do debate que animaria a cena de Corneille, Molière e Racine. Desprezado, durante o reinado do classicismo, por não haver reconhecido ou posto em prática as regras clássicas tal como na França, Shakespeare seria a inspiração que destruiria os princípios clássicos, que, por sua vez, estavam contidos nos mais antigos textos que tratam da estética teatral, como é, por exemplo, o caso da *Arte Poética*, de Horácio⁶, na qual o autor latino preconizava uma ação simples, multiplicando as regras de estrutura e de forma, além da adequação perfeita entre a imitação e seu modelo dentro de uma natureza conhecida e imutável, segundo Jacques Scherer. Horácio sugeriu: "Não vá ao ponto de dar a um jovem o papel de um velho, para a criança aquele de um homem feito"⁷.

Esses ditames são concernentes à cena, mas são tão recorrentes que quase chegam a se constituir conceitos sobre a encenação. Vê-se que a cena, ao longo da história, buscou, em verdade, um equilíbrio baseado no princípio da verossimilhança, no qual o gesto deveria corresponder à palavra, sendo, então, a palavra, o primeiro elemento estético da cena, pois é ela que narra a fábula que os atores demonstram através do gesto. É por intermédio do lirismo ou do grotesco expresso pela fala que a cena se abre como poética ou cômica ao olhar do espectador. A fala pareceu adquirir importância capital mesmo no teatro japonês do século XIV, pelo que se pode concluir do conselho de Zeami, o criador do Nô, no livro *O Espelho da Flor*: "É preciso satisfazer inicialmente os ouvidos dos espectadores e, em seguida, seus olhos. No momento preciso em que os espectadores, após haver escutado, comecem a ver, o jogo será impercavél"⁸.

AS REGRAS DAS UNIDADES

A organização de uma poética

para o ator somente foi desenvolvida com força e extensão durante o século XX, quando a cena recebeu de fato um estatuto de arte, e após a exaustiva pesquisa realizada por Stanislavski, que legou ao teatro ocidental conceitos claros e precisos sobre o gesto teatral⁹. Até então, o que mais importava na cena era o texto, a eloquência, o discurso. Este, diferentemente do gesto, havia sido codificado desde a Antigüidade grega, quando Aristóteles estabeleceu alguns princípios básicos para a literatura teatral. A primeira tradução latina da *Poética* foi impressa somente no fim do século XV, mas a partir daquele momento sua influência passou a ser decisiva no teatro do Ocidente, pois ali estava escrito os conceitos que fundamentariam os clássicos franceses. O terror e a piedade, por exemplo, dois elementos principais para a construção do sentimento do trágico, podiam tanto nascer através do espetáculo quanto dos arranjos dos fatos (dramaturgicamente falando) sendo



este o mais aconselhável, segundo Aristóteles, pois demonstrava um melhor poeta. A fábula devia ser composta de tal maneira que, mesmo sem ver, o auditório tremesse e sentisse a piedade. Obter esse resultado pelo espetáculo, do ponto de vista do estagirita, demandava menos arte.

Para alcançar aquele fim, o poeta deveria obedecer algumas regras, tais como as unidades de tempo, ação e espaço.

Ao menos foi assim que os franceses renascentistas entenderam, mais de dez séculos após. Em 1572, Jean de La Taille estabeleceu um precedente sobre o caloroso debate que animaria os seus conterrâneos pouco depois, quando publicou o tratado *A Arte da Tragédia*, inteiramente influenciado pela leitura de Aristóteles e dos seus recentes comentadores. Lá estava escrito que era preciso sempre representar a história em um mesmo dia, em um mesmo tempo e em um mesmo lugar¹⁰.

Não fora essa regra aceita com facilidade, mesmo entre os franceses que a adotaram em seguida. Em seu prefácio à tragicomédia de Jean de Schelandre, *Tyr et Sidon*, em 1628, François Ogier, considerando acertadamente que os gregos haviam trabalhado pela Grécia, a melhor maneira de imitá-los seria não copiar as regras preconizadas na *Poética*, mas que os franceses criasse algo semelhante ao espírito da França e ao gosto de sua língua.

De uma certa maneira isso veio a acontecer. O classicismo francês adotou inteiramente as regras das unidades como princípio estético para o discurso teatral, inclusive esquecendo que Aristóteles, na verdade, jamais havia preconizado alguma regra para o texto que não fosse a unidade de ação. A licenciosidade francesa foi observada por Corneille, quando, em seu *Discursos*, de 1660, afirmou não haver encontrado em Aristóteles ou em Horácio algum preceito sobre a unidade de lugar. Sófocles não a observou em *Ajax*. Em 1631, Jean de Maires, ao escrever o prefácio de *Silvanira*, disse que o mesmo Sófocles também não observara a unidade de tempo em *Antígona*¹¹.

Além das unidades postas a mais, em relação ao texto grego, os franceses adotaram ainda a versificação, como uma substancial diferença: os versos jâmbicos gregos não eram rimados, o que conferia à fala uma verossimilhança que os alexandrinos franceses não possuíam. Além disso, um texto deveria ser dividido em cinco atos. Dessa maneira, os poetas assegurariam o perfeito equilíbrio formal, tão caro ao teatro clássico francês.

Estas regras foram adotadas, de uma maneira definitiva na França, por volta de meados do século XVII. Do ponto de vista clássico, cumprir-las integralmente

significava gênio poético, bom gosto estético e acabamento literário. Vigoraram até o começo do século XIX. Foram mais de cem anos em que toda a produção dramatúrgica esteve submetida ao rigor de suas leis, da qual nem mesmo Molière lograra escapar, pois quando escrevera a *Escola de Mulheres*, em 1662, fora vivamente criticado por seu realismo. Em sua própria defesa, Molière escreveu duas outras comédias: *A Crítica à Escola de Mulheres* e *O Improviso de Versailles*, ambas de 1663. Na primeira, Molière dedicou-se à análise da dramaturgia. Na segunda, tratou essencialmente da interpretação. Em ambas, desenvolveu uma teoria sobre a comédia, gênero desprezado pelos trágicos, mas não menos difícil de escrever, segundo o autor de *Tartufo*, pois somente ela tratava do acanalhamento furioso do século. Ou seja: diferentemente do gênero trágico, a comédia punha em cena o homem e suas vicissitudes.

A NATUREZA DO DISCURSO ROMÂNTICO

As regras do teatro clássico francês tornaram-se um incômodo, não apenas do ponto de vista formal, como ainda pelo universo de personagens que vinha à cena. Os palcos dos séculos XVII e XVIII foram preenchidos por deuses e heróis helênicos, às vezes por reis e nobres, mas jamais as gentes do povo, pois a linguagem rude das ruas não parecia condizer com a nobreza de elegantes sentimentos e expressões.

Aos poucos, o teatro começava a reclamar a humanidade ausente, como escreveu Goethe em 1797, no seu *Tratado sobre a Poesia Épica e a Poesia Dramática*: o tema das tragédias devia ser puramente humano, significativo e patético¹², pois, como mais tarde irá Schlegel escrever no *Curso de Literatura Dramática*, em 1808: "O objeto mais importante da atividade humana é o próprio homem"¹³.

Sim, era o próprio homem que não encontrava espaço numa cena tomada por deuses e ninfas. Ao passo em que nas ruas a vida continuava agitada e miserável, a corte divertia-se com a imagem de um mundo perfeito, trágico em sua alta expressão, porém harmonioso mesmo assim. Até o instante em que nas ruas o povo fez correr o sangue humanamente vermelho dos poderosos, constatando que não era, afinal, azul, como os nobres acreditavam.

Por outro lado, as novas descobertas da ciência geraram uma terrível incerteza no pensamento dos homens da segunda metade do século XVIII, dominado pela mecânica newtoniana. "Deus morreu antes de haver terminado a sua obra", teria escrito em 1790¹⁴. Por todos os lados comentava-se sobre a teoria da gravitação universal, insinuando-se ainda que o homem não é mais do que o espectador, frágil e localizado, um subproduto

da máquina automática que existiu e existirá infinitamente, pois, como Diderot melancolicamente escrevera em *O Sonho de Alembert*, tudo muda, tudo passa, apenas o Todo permanece¹⁵.

O século XIX conheceu a afirmação do individualismo romântico, e com ele o sentimento da diferença, da singularidade trágica de cada destino, na qual a angústia encontrava seus derivativos na sexualidade, na magia e na droga¹⁶.

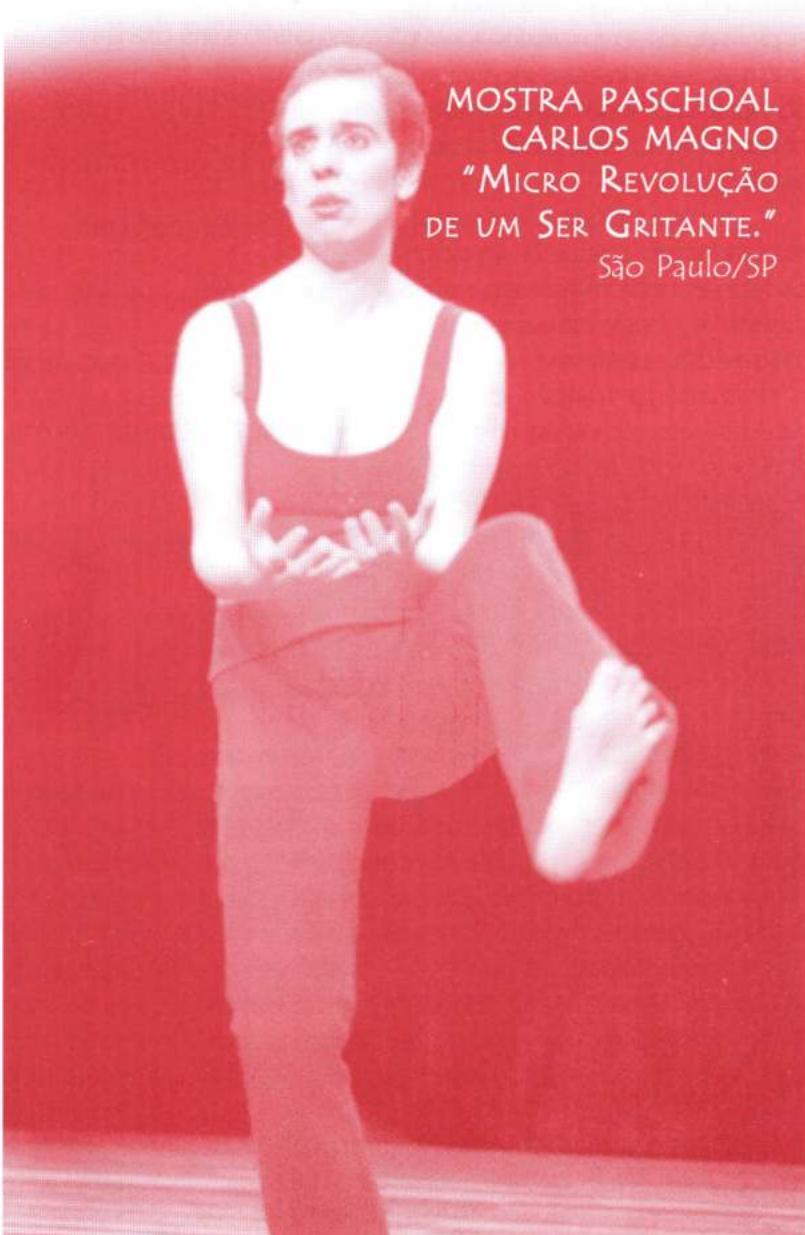
Em suas reflexões estéticas, Benjamin Constant perguntou-se sobre o que seria uma composição dramática. E ele próprio respondeu: seria o quadro da força moral de um homem combatendo um obstáculo. É importante dar continuidade ao pensamento exposto, pois ele vai estabelecer uma relação entre a estética, segundo uma proposição ética.

Ao que me parece, o melhor teatro que se fez em nosso século herdou do romantismo não apenas a inquietação com a angústia humana, a busca de um lugar digno em que inserir o indivíduo, mas, antes de qualquer coisa, herdou o modo de ver a estética normatizada por uma ponderação ética. A beleza, quer seja de uma composição dramática ou qualquer outra, a beleza pura e simplesmente, a partir do romantismo, deixou de haver um fim nela mesma, e passou a ser uma forma de meditação sobre os problemas humanos, desde os mais intangíveis (a metafísica) aos mais visíveis (as relações políticas). De maneira que o amor, a ambição, a vingança, o patriotismo, a religião e a virtude, são exemplos da força moral que Benjamin Constant se referiu e que, segundo ele, cada nome segue a causa que o põe em movimento contra um obstáculo ao qual tenta reagir: o despotismo, a opressão religiosa, as leis, as instituições, os costumes, não importa, o fundo será sempre a sociedade pesando sobre o homem e a subversão dos caminhos¹⁷.

Em um mundo que sofria profundas mudanças, a natureza do discurso romântico não poderia assemelhar-se ao do discurso clássico, que, segundo Stendhal¹⁸, apresentava a literatura que dava o maior prazer possível aos antigos avós, ao passo que o romantismo seria a arte de apresentar aos povos as obras literárias que seriam suscetíveis de lhes dar o maior prazer. A

diferença estabelecida entre um e outro estilo parece pequena, mas, em verdade, é maior do que aparenta, pois se um era "literatura" o outro era "arte"; se um dava prazer aos avós, o outro dava-o ao povo; se um era regido pelas leis das unidades, dos alexandrinos e da divisão em cinco atos, o outro não poderia estar contido em regras que aprisionavam o gênio criador, reduzindo ao estatuto de literatura aquilo que se pretendia arte.

O embate entre clássicos e românticos tornou-se mais acirrado a partir de 1822, após as manifestações de hostilidade com que fora acolhida em Paris uma troupe inglesa que apresentara Shakespeare. As regras clássicas, porém, somente receberiam um forte golpe dos seus opositores românticos a partir do *Prefácio ao Cromwell*, de 1827, escrito por Victor Hugo, quando contava então vinte e cinco anos de idade. Não



acreditando que pudesse conseguir representar uma peça tão longa, Victor Hugo, pôs toda sua audácia no famoso prefácio, no qual apresentava idéias extremamente revolucionárias para o seu tempo, fortemente baseadas em uma teoria literária¹⁹. Algumas delas já estavam contidas em Lope de Veja, desde o instante em que o dramaturgo espanhol começara a sentir-se incomodado pelas idéias que resultariam no classicismo. Misturando o trágico e o cômico, segundo o autor de mais de mil textos, obter-se-ia uma peça que seria ao mesmo tempo séria e engraçada, numa espécie de monstro à maneira de um Minotauro, e isto não estaria em desacordo com a natureza, pois se ela mesma dava os exemplos dos contrastes nos quais apresentava sua beleza. Por outro lado, Lope de Veja considerava que a avidez e a curiosidade do público (espanhol, no caso) não poderia jamais serem satisfeitas se uma ação que devesse acontecer no curso de vários anos fosse condensada no tempo artificial de um dia²⁰.

Todas estas questões foram retomadas por Victor Hugo no prefácio em que o grotesco e o sublime receberam uma rigorosa análise estética e literária, na qual o dramaturgo francês dizia parecer-lhe estranho que, na sua época, a liberdade, como a luz, penetrasse por todos os lados, menos naquilo que há de mais livre no mundo, as coisas do pensamento. O teatro é um ponto de vista, afirmou. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, deve e pode se refletir sob a vara mágica da arte, sentenciou aquele que aplicou o definitivo golpe no pensamento clássico e ajudou, sob a bandeira do romantismo, a preparar a abertura para o imaginário moderno.

A natureza do discurso romântico era, pois, a liberdade. A liberdade para a arte, para o homem e a criação, sendo – no caso do teatro – possível admitir-se como regra uma única unidade, imutável desde os gregos, secular desde a sua origem, a unidade de ação. O mais, caberia ao gênio do espírito criador.

OS CAMINHOS DA MODERNIDADE

Com o romantismo, a razão cedeu lugar ao

sentimento. Afirmando sua oposição ao ideal clássico, o romantismo buscou a evasão através do sonho, do exotismo, exaltando o gosto pelo mistério e pelo fantástico, reclamando para si a livre expressão da sensibilidade, na qual o fim seria o culto ao eu, ao gênio criador do artista. Era uma nova maneira de sentir. O ser vivendo em permanente estado de tempestade e de ímpeto, para estar de acordo com o nome do movimento alemão (*Sturm und Drang*) que lançou-lhe as bases estéticas, na segunda metade do século XVIII.

O romantismo foi um movimento que se estendeu para outros campos da arte e do conhecimento, movido por uma nostalgia sentimental

do passado, de um lado e, do outro, pelos ideais da revolução francesa. O homem romântico era um ser atormentado pelas incertezas da vida moderna, nas quais as guerras começavam a definir os estados, as máquinas apontavam uma assustadora modificação nas relações de trabalho. O capitalismo triunfante mostrava sua face mais cruel, enquanto as pesquisas etnográficas iniciadas ainda no Iluminismo mais e mais apontavam que houvera, sim, um mundo perfeito, no qual habitava o bom selvagem.

No que concerne ao teatro, para além de todas as proposições estéticas e ideológicas que surgiram após, a grande contribuição do romantismo foi apontar os caminhos da modernidade.

Havendo como regra apenas a unidade de ação, os autores românticos muitas vezes levaram esse conceito ao paroxismo, fazendo com que a obra ganhasse mais quiproquós do que ação propriamente. Mas isso não veio a ser um problema. Talvez até tenha contribuído para a formulação de proposições estéticas que se seguiram.

A meu ver, foram quatro os caminhos fundamentais que o teatro tomou a partir do fim do século XIX. Quatro caminhos que determinaram todas as questões estéticas do século XX:

1 - O de fundo político, havendo como base estética e programa de ação o naturalismo/realismo. Por este caminhos seguiram Zola, Strindberg, Piscator e

Brecht.

2 - O simbolista, por onde andaram Maeterlinck, Alfred Jarry, Gordon Craig e Antonin Artaud.

3 - O futurismo e o expressionismo como indicadores da pós-modernidade. Por aí passaram Marinetti, Appia e os dramaturgos alemães: Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever.

4 - O quarto caminho é a encenação que, finalmente, na história do teatro ocidental adquiriu o estatuto de linguagem, na qual o ator, o cenário, o figurino, a iluminação e o texto são partes de uma mesma linguagem que compõem o espetáculo. Por este caminhos transitaram Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Baty e tantos outros.

Antes de mais nada, é preciso ficar claro que a divisão que eu proponho acima não é algo que no movimento da história tenha sido estanque, ou seja, cada coisa acontecendo no seu tempo e lugar. Muito pelo contrário. Os movimentos e as idéias que os animaram muitas vezes se misturaram, sendo uma idéia o ponto de partida para uma outra. Assim é que Brecht, por exemplo, no início de sua atividade de dramaturgo vai estar ligado ao expressionismo; este, por sua vez, ao simbolismo; o futurismo, aos idéias mecânicos que animaram a encenação de Meyerhold ou a cena politizada e múltipla em efeito de Piscator. Portanto, os caminhos que proponho servem antes para efeito de simplificação e entendimento da diversidade que resultará, durante a segunda metade do século XX,

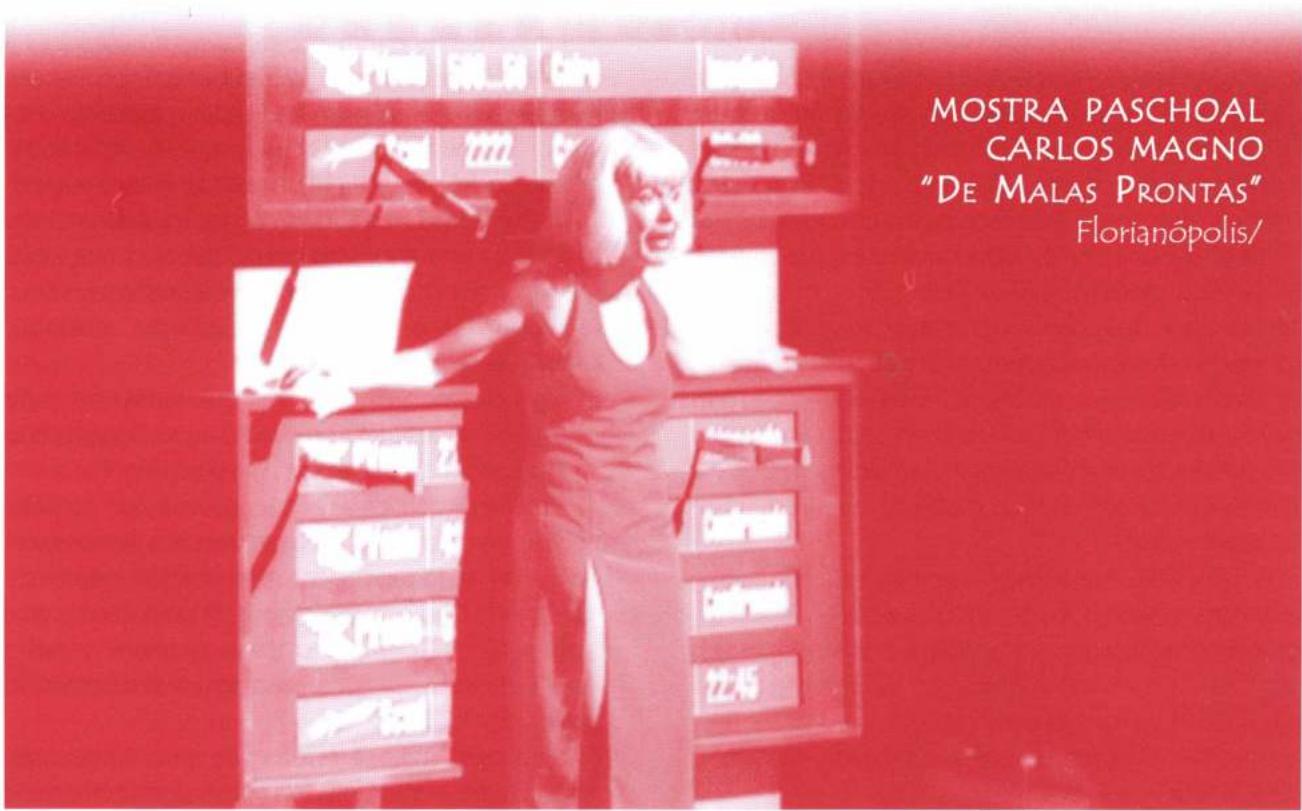
naquilo que atualmente chamamos de pós-modernidade, a geléia geral, a ausência de estilo, a herança de tudo aquilo que negando o romantismo autodenominou-se moderno e que, no fundo, jamais deixou de conter algo essencialmente romântico.

WAGNER, O PRECURSOR: O TEATRO TOTAL

O primeiro passo para o imaginário moderno foi dado ainda na metade do século XIX, quando Richard Wagner escreveu os seus textos teóricos, *A Obra de Arte do Futuro* (1850) e *Ópera e Drama* (1851)²¹. Nesses textos, ele propôs a síntese das artes através do drama que, a seu ver, deveria realizar a união da música, da mímica, da arquitetura e da pintura para um fim comum, qual seja, o de oferecer ao homem a imagem do mundo.

Ao ator, em particular, Wagner propunha que agisse sem intermediários, ou por outra: desejava que o ator pudesse reunir em si as três "artes-irmãs", somasse à sua arte de representar a arte do dançarino e do músico, de modo que ele pudesse agir através de uma ação comum em que a faculdade suprema de cada um atingisse a mais alta potencialidade.

Não era uma tarefa fácil, sobretudo em um momento da história em que a arte do ator ainda não havia merecido uma pesquisa aprofundada. Mesmo assim, Wagner encontrava enorme vantagens caso um



artista, melhor dizendo – pois não se tratava exclusivamente de um ator como ponto de partida – pudesse reunir todas as artes: o dançarino mímico seria desembaraçado de sua incapacidade desde que ele pudesse cantar e falar; graças à mímica, as criações da música obteriam uma interpretação inteligível para todos; do mesmo modo a palavra do poeta, na mesma medida em que a música pudesse passar pela pantomima e pela palavra do poeta, enquanto o poeta não se tornará verdadeiramente um homem se não passar pela carne e pelo sangue do ator.

Estas são, em suma, as idéias que Wagner acalentou para o que deveria ser o futuro das artes. Todas as artes haveriam de estar reunidas em torno do drama. Completando-se mutuamente, as artes irmãs fariam ver e valer.

Segundo Jacques Scherer, a obra de Wagner intervirá como ponto privilegiado de referência entre teóricos como Appia, Craig, ou nas tentativas do teatro total e do teatro abstrato como os do Bauhaus.

O REALISMO E O NATURALISMO

Na França do século XIX, ainda tocada pela tempestade e ímpeto dos românticos, surgiu nas artes plásticas as primeiras obras que causaram escândalos em exposições, como foi o caso de *As Senhoritas às Margens do Sena*, de Gustave Courbet, de 1856, no qual o artista apresentou a personagem em primeiro plano languidamente deitada, nua – segundo a concepção da época –, isto é, vestida apenas com uma camisa, corpete e ampla saia. Honoré Daumier, em 1834, tocado pela sangrenta repressão política havida naquele ano, criou a litografia *A Rua Transnonain*, na qual um homem atirado a um canto em meio a monturos traduzia a realidade dramática da pobreza. Em 1868, Jean-François Millet fez *A Batedeira*, pastel em que mostrou a vida simples de uma trabalhadora rural em sua cozinha.

Aos poucos, a vida das gentes comuns, a sensualidade dos corpos, a sujeira da vida cotidiana foi tornando o lugar dos nobres e dos deuses olímpicos, da nudez dos seus corpos sem vida, das aterradoras paisagens onde o homem era apenas um frágil ser em luta contra a adversidade. O apelo à realidade procurava pôr um fim ao romantismo e ao que nele restava de herança clássica.

Em 1851, Alexandre Dumas Filho adaptou o seu romance *A Dama das Camélias* para o teatro. A obra foi prontamente censurada, acusada de imoralismo. Graças ao duque de Morny, a interdição foi embargada e a peça pôde estrear no dia 2 de fevereiro de 1852. O drama foi recebido pela crítica como um fiel espelho da realidade.

Havia, pois, em meados do século XIX, uma tendência a ver a realidade tal qual ela é e agir em consequência. Mesmo assim, essa tendência somente atingiu o estado de doutrina estética em 1934, sob a influência determinante de Jdanov, na então URSS. O realismo socialista foi, em verdade, uma forma autoritária de conter as pesquisas formais, fosse no plano da cena – na qual apontava a estrela de Meyerhold, - fosse no plano do texto. O importante era que o conhecimento do real deveria constituir-se um fim em si mesmo.

Por outro lado, o naturalismo, defendido por Zola, pretendia mais do que apreender o real em seu fugaz instante. Sob a dupla influência da estética realista e da filosofia positivista, o naturalismo buscava reproduzir a realidade com perfeita objetividade e sob todos os seus aspectos, mesmo os mais vulgares. Esta foi, ao menos, a disputa sustentada por Zola contra Dumas Filho.

Curiosamente, o naturalismo recebeu suas principais influências dos romances de Flaubert e mesmo de Zola, que escreveu em 1865 uma peça, *Madeleine*, mas esta somente atingiu a cena em 1889, sob a direção de Antoine. Sobretudo, Zola adaptou seus romances para a cena. E escreveu artigos, os quais publicou em 1881, sob o título de *O Naturalismo no Teatro*. Contra o teatro herdeiro do passado, defendido pelo crítico Sarcey, Zola sustentava a necessidade de um teatro novo, que seria o “drama verdadeiro da sociedade moderna”²², capaz de ultrapassar o psicologismo para descer à análise experimental e ao estudo anatômico de cada ser.

Segundo Zola, todas as fórmulas antigas, as fórmulas clássicas e românticas, estavam baseadas na amputação sistemática do real. Elas partiam do princípio de que o real era indigno, “mas, hoje – escreveu – os naturalistas chegaram e declararam que o real não há necessidade de roupas; ele deve andar em sua nudez”.

Os heróis, segundo o gosto clássico ou romântico, custavam muito pouco trabalho, tanto que era artigo comum na literatura francesa, sustentava Zola. Ao passo que o herói real, sabiamente analisado, requeria um esforço duro.

A existência do herói inumano trazia uma outra consequência, desta feita no quadro específico da cena, e, mais especificamente ainda, para o cenário. Por serem os heróis antigos personagens abstratas, os cenários também eram abstratos, parecendo que a personagem andava no ar, independente de objetos exteriores. Empregando o homem psicológico, ignorando o homem fisiológico, o meio não possuía nenhum papel a desempenhar. Eis, então, a razão para que o cenário se tornasse inútil.

O que Émile Zola, com o seu naturalismo, propunha, era exatamente o contrário: inserir o homem

no lugar onde antes haviam deuses, emprestar feição humana a personagens abstratas, substituindo-a pelo homem real, com seu sangue e seus músculos. A partir de então o cenário jogaria um papel importante no quadro da cena, pois ele é o meio onde nascem, vivem e morrem as personagens.

O TEATRO LIVRE E AS NOVAS TECNOLOGIAS

Esse é o mesmo ponto de vista que será defendido em 1903 por Antoine, o criador do Teatro Livre e um dos primeiros encenadores modernos, ou seja, alguém que enxerga na cena uma soma de linguagens que necessitam de coerência nas relações que estabelecem.

Antoine realizou na cena o programa estético de Zola. Eis o que ele escreveu: "Quando, pela primeira vez, eu pus uma obra em cena, claramente percebi que o trabalho se dividia em duas partes distintas: uma totalmente material, isto é, a constituição do cenário servindo de meio para a ação, o desenho e o agrupamento de personagens; a outra, imaterial, isto é, a interpretação e o movimento do diálogo"²³.

O cenário, portanto, adquiriu, a partir do naturalismo, um papel importante no jogo da cena. Era ele que reproduzia a ilusão da vida tal como se vivia fora. Antoine ensinava que para ser original, engenhoso e característico, era preciso estabelecer inicialmente um ponto de vista, paisagem ou interior, sua profundidade, suas quatro paredes, sem, inclusive, esquecer aquela que desapareceria mais tarde para deixar penetrar o olhar do espectador.

O naturalismo não fora apenas uma revolução teórica – com consequências ideológicas – mas também, e sobretudo, uma maneira diferente de construção da cena, somente possível graças as novas tecnologias de iluminação.

Antes do advento da luz elétrica, a iluminação do palco era feita, preferencialmente, por velas na

ribalta. Isso trazia para o teatro duas consequências: a primeira, no plano da cena, fazia com que o ator limitasse seus movimentos numa reduzida área. Por outro lado, os textos clássicos, sobretudo (boa parte dos românticos não era muito diferente), com seus intermináveis alexandrinos, tinham a função técnica de ser declamado ao invés de ser "representado". Em semelhante teatro, o ator precisaria sempre estar junto ao proscênio e de frente para o público, havendo por fundo um painel significando um cenário. O ator, então, para usar a expressão de Antoine, trabalhava apenas com a voz e o rosto, o resto do corpo não participando, pois, da ação.

A luz elétrica permitiu iluminar a cena em profundidade. Eis o segredo técnico da nova estética.



"REVELLION"
FURB - Blumenau/SC

Essa foi uma das razões de Antoine fazer o ator representar com as costas para o público (algo antes inadmissível) e, inclusive, elaborar a teoria da quarta parede, na qual o ator deveria agir como se não estivesse sendo observado através de uma “parede invisível”. Esse último ponto necessitaria de um acordo no texto, pois não seria possível haver apartes, ou seja: o ator jamais deveria se dirigir ao público para comentar esse ou aquele aspecto da ação.

Além da aparência formal da cena naturalista, Antoine pressentiu que o caminho da cena moderna passaria pelo ator. Segundo suas palavras, o movimento é o meio de expressão mais intenso do ator. Toda a sua pessoa física faz parte da personagem que ele representa. E em alguns momentos da ação, suas mãos, suas costas, seus pés, podem ser mais eloquentes que uma tirada.

O trabalho sobre o ator será exaustivamente estudado por Stanislavski e todos os grandes encenadores modernos.

STRINDBERG E A NOVA PSICOLOGIA

Influenciado pelo naturalismo e pelo progresso da psicologia, o escritor sueco foi simplificando os elementos materiais da cena para concentrar atenção sobre o drama psíquico das personagens. Segundo Jacques Scherer²⁴, no fim do século XIX, Strindberg, com a sua pesquisa, fez um pouco explodir o modelo de personagem imposto pelo naturalismo.

No prefácio que escreveu a *Senhorita Júlia*, de 1888, Strindberg, a partir de algumas considerações sobre a palavra caráter na pessoa humana, remeteu a noção para a personagem. Caráter, pois, na pessoa, confundiu-se inicialmente com temperamento; depois, em sua acepção negativa, designou alguém incapaz de evoluir. Tal concepção – “ideal de imobilidade”, escreveu – estendeu-se à cena em que a mentalidade burguesa dominou, sendo, então, um caráter, um traço marcante, apenas: ou alegria, ou tristeza, ou embriaguez. Não sendo o bastante, poder-se-ia afigir a personagem com alguma enfermidade: pé deformado, perna de madeira ou nariz vermelho, ou ainda fazê-la repetir

incansavelmente uma expressão. Segundo Strindberg, essa maneira de simplificar os homens – considerando-se a priori que uma personagem é concebida a partir de um modelo humano – já se encontrava em Molière, de quem citou o exemplo da personagem Harpagon, unicamente avaro, enquanto poderia ser, ao mesmo tempo, um grande financista, um pai perfeito, um excelente prefeito...

A argumentação de Strindberg é um tanto confusa na mistura que fez entre pessoa e personagem. Mas se os princípios teóricos não ficaram muito claros, a intenção que os motivaram, ao contrário, não deixou dúvida. Strindberg queria muito mais do que um caráter

natural para a personagem. Os escritores naturalistas sabiam, afirmou, o quanto é complexa a alma humana, e que há no vício algo que se assemelha estranhamente à virtude. Por isso suas personagens são dotadas de caráter moderno. Vivendo em uma época de transição, mais agitada e mais nervosa que a anterior, esse era o motivo pelo qual elas foram pintadas hesitantes, rasgadas, divididas entre a tradição e a revolta.

A meu ver, a soma de complexidades propostas por Strindberg foi conduzindo a personagem à fragmentação que se encontrará no teatro do absurdo, quando a personagem, pasma diante da enorme gama de problemas humanos, restará dividida entre a revolta e o silêncio.

PISCATOR E O TEATRO POLÍTICO

Se o naturalismo direcionou o seu olhar para as gentes comuns, para o homem do povo e os seus conflitos, a forma politizada desse teatro assumiu proporções mais claras com as encenações de Piscator, que não queria apenas mostrar o trabalhador em suas relações com o capital, mas elevar o teatro às dimensões da história, tomando as novas tecnologias como apoio para a cena. Assim foi que Piscator, havendo como fim ilustrar a narrativa, misturou cinema e cena de forma a obter uma visão de conjunto da história e dos movimentos sociais.

Preocupado em definir o papel da tecnologia

no interior da "dramaturgia sociológica", Piscator escreveu, em 1929, sobre o teatro políticos que ele pretendia²⁵. Partindo do princípio de que as revoluções sociais e intelectuais estariam estreitamente ligadas a transformações técnicas, o encenador alemão afirmou que esse seria o motivo pelo qual uma metamorfose da função do teatro não seria concebível sem uma modificação técnica no aparelho cênico. Postos à parte o palco giratório e a luz elétrica, a cena se encontrava ainda, no início do século XX, no estado em que Shakespeare tinha-a deixado. O teatro havia então vivido, durante três séculos – afirmou – uma idéia falsa. Isto significava dizer que o palco ignorou a platéia, representando como se não houvesse alguém sentado, assistindo o que na cena havia. A razão para isto, segundo Piscator, era que até 1917 (os anos da revolução bolchevique) o teatro e suas instalações não pertenciam à classe oprimida.

Com essas idéias, Piscator formou um ponto de ruptura com o naturalismo, qual seja: rompeu com a concepção de uma quarta parede. Além do mais, estabeleceu a base do teatro épico que seria explorado mais tarde por Brecht.

BRECHT FUNDAMENTAL

Tomando como princípio a mesma argumentação contra o naturalismo, Brecht desenvolveu em 1930 um início de teoria sobre o teatro épico²⁶, na qual o dramaturgo e encenador alemão delineou os pontos de ruptura entre o que ele chamou de a forma dramática e a forma épica do teatro.

Segundo o autor de *Galileu*, a forma dramática é ação, ao passo que a forma épica é narração; lançando o espectador dentro de uma ação cênica, a forma dramática adormece a sua atividade intelectual, ao passo que a forma épica desperta-a, obrigando o espectador a tomar decisões; iludido, o espectador é mergulhado dentro de qualquer coisa, enquanto que no teatro épico ele é posto diante de qualquer coisa; uma age por sugestão, outra por argumentação; na primeira, o homem é supostamente conhecido, ao passo que na segunda é objeto de enquete; sendo conhecido, é imutável; sendo objeto de pesquisa, ele se transforma e é transformado. A forma dramática atua segundo uma seqüência de cena, enquanto na forma épica cada cena é isolada; agindo por seqüência, conduz ao crescimento orgânico da cena; já a forma épica atua pela montagem, pois se na primeira o homem é visto como algo imutável, na segunda ele está em processo; se em uma o pensamento determina o ser, em outra o ser social determina o pensamento; se em uma ele age por sentimento, em outra age pela razão.

Eis, em suma, os princípios estéticos e políticos que determinaram a elaboração do teatro épico brechtiano, e que veio profundamente influenciar uma larga tendência política de esquerda sobre a cena ocidental.

Em um outro texto de 1938, a partir da observação do teatro de rua, então visto como o modelo típico de uma cena de teatro épico, Brecht aprofundou a teoria acrescentando ao teatro épico a idéia de *efeito de distanciamento*²⁷. Trata-se de uma técnica que permitia empregar ao processo de representar, para além de fatos insólitos, fatos que necessitassem de uma explicação. A finalidade era fornecer ao espectador a possibilidade de exercer uma crítica fecunda, através da mudança do ponto de vista social.

As teorias de Brecht exerceiram influência não apenas sobre o texto, mas também sobre a cena e, em certa medida, ao menos em sua própria troupe, sobre o trabalho do ator. Mas no que concerne ao texto, fundamentalmente, a sua maior preocupação era combater o princípio do teatro "dramático", entendesse, pois, aquele cuja motivação estética tinha como base as regras aristotélicas.

A meu ver, o esforço que desenvolveu para negar o aristotelismo, de uma certa maneira, foi em vão, pois os melhores textos de Brecht jamais deixaram de conter uma regra que tem sobrevivido aos séculos, a unidade de ação. Profundamente aristotélico no seu antiaristotelismo, Brecht sabia que em teatro, texto ou cena, não importa, ação é fundamental. Em teatro, ação é palavra mágica. É aquilo que desperta nos espectadores o interesse pelo que vê. O que além disso for acrescentado, estilo, técnica, apenas demonstra o gosto pessoal do criador e o seu conhecimento. O importante é que a ação esteja guarnecida de uma coerência própria, uma verossimilhança com os princípios temáticos ou de estilo, mesmo que não haja qualquer relação com a realidade humana. O teatro do absurdo, outro estágio requintado a que chegou o teatro durante o século passado, iria apontar esse caminho, sobretudo nas melhores realizações de Ionesco, *Rinocerontes*, *A Lição*, *O Rei Está Morto*, por exemplo.

GASTON BATY E O EQUILÍBRIO PERDIDO

Numa outra ponta da realização teatral, a da encenação, chama a atenção a preocupação do diretor francês Gaston Baty. Em 1944 ele escreveu um texto²⁸ no qual explicitou o seu ponto de vista sobre o teatro. Sua vontade era de encontrar um equilíbrio dos elementos dramáticos, entre a literatura (o texto teatral)

e o espetáculo, e que recusasse a hipertrofia do elemento verbal.

A meu ver, Gaston Baty já percebia que o resultado das seguidas negações do aristotelismo e do lugar do texto na cena conduziria a uma perda de qualidade dramatúrgica, como a que se vive hoje em dia, na França como também no Brasil, apenas para tomar exemplos próximos a mim, gerando um desequilíbrio na cena moderna; o mesmo, em sentido inverso, que houve durante os séculos em que a cena fora dominada pelo texto. Por esse motivo, a harmonia dos elementos era para Gaston Baty indissociável de uma visão do mundo unificado, ligação entre a alma e o corpo, entre os atos humanos e o cosmo. Para Gaston Baty, o sentido de unidade, algo vivo na tragédia grega, no drama elisabetano ou nos mistérios da Idade Média, começou a se perder após a Renascença, com o triunfo progressivo do individualismo, da razão e do espírito de análise.

A meu ver, ele tinha razão, pois o resultado dessa perda provocou uma inibição na imaginação criadora dos autores, a tal ponto que a temporada teatral de Paris em 94/95/96 por si só demonstra o estado da crise: grande é o número de textos antigos – clássicos, por assim dizer – que foram adaptados para a cena moderna. A meu ver, é preciso pensar melhor sobre esse fenômeno, pois, quando um encenador pretende fazer uma “re-leitura” de uma obra pertencente aos anais do teatro universal, ele não está apenas buscando uma forma diferente de abordar um texto fartamente conhecido. Quando Peter Sellers, por exemplo, transferiu o problema fundamental de *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, na qual a personagem judeu, um pária, é julgado e condenado, quando ao invés do judeu encontra-se em julgamento um negro, não se trata apenas de uma adaptação, mas da falta de um texto moderno que enfoque o negro no contexto social de hoje.

A mesma coisa pode ser tomada com a montagem de Ariane Mnouchikine. Quando Tartufo deixa de ser apenas um hipócrita para ser visto como um maquiavélico judeu tramando a conquista da casa de um árabe, algo está faltando no universo teatral moderno para que se lance mão de um clássico e o subverta. Está faltando, eu digo, um texto e um autor que aborde esse assunto.

Não vale a pena continuar com os exemplos. Eles abundam. O importante é lembrar uma frase corrente no meio teatral brasileiro: quando você não souber para onde ir, volte aos clássicos. Neles estão os fundamentos e o sentido da teatralidade. Gaston Baty apontou esse caminho. O verdadeiro teatro, segundo ele, estava refugiado nas feiras ou entre os italianos, quer

dizer, na *Commedia dell'arte*. Brecht dirigiu o seu olhar para o mesmo ponto, a fim de elaborar uma parte de sua teoria. Meyerhold, no trabalho com os seus atores, tomou esse rumo.

É preciso reencontrar o casamento entre o texto e o palco. A fim de que haja o equilíbrio desejado por Gaston Baty, um não pode pesar mais do que o outro. É preciso livrar-se do estigma de pós-modernidade alimentado por décadas de rupturas modernas que conduziram a não teatralidade.

Depois das experiências simbolistas, depois de Alfred Jarry e dos delírios alucinados de Antonin Artaud, que influenciou profundamente o teatro dos anos sessenta, conduzindo a experiência teatral para uma orgia ritualística e oriental, depois do silêncio a que foi se reduzindo a escrita de Beckett, tudo o que sobrou das velhas regras de unidade foi nenhuma regra haver.

A AVENTURA DO SOLEIL

No contexto do teatro moderno, chama a atenção tanto pela longevidade quanto pela inquietação estética, a aventura vivida por Ariane Mnouchikine à frente de sua troupe, o Théâtre du Soleil. Em 1977, Catherine Mounier, ao escrever sobre 1793, um dos espetáculos do Soleil que marcou época, apressou-se em dizer que a posição do grupo no sistema teatral francês era perfeitamente original²⁹. Josette Feral diria a mesma coisa, chamando a atenção para a estrutura coletiva na qual o Living Theater forneceu o exemplo memorável³⁰.

A aventura do Soleil teve início em 1960, quando Ariane Mnouchikine fundou um grupo de teatro universitário, o Atep – Association Théâtrale des étudiants de Paris. Dois espetáculos foram então criados: *Gengis Khan*, de Henri Bauchau e *Noces de Sang*, de Lorca.

Em 1962, os membros do Atep se separaram e Ariane Mnouchikine fez uma longa viagem pelo Oriente, sobretudo pelo Cambodja e o Japão, onde ela se familiarizaria com as diferentes formas do teatro oriental. Enquanto isso, os demais membros do grupo fizeram o serviço militar, estudaram ou trabalharam. Dois anos mais tarde, Ariane Mnouchikine, J. C. Penchenat, Gerard Hardy, P. Léotard, F. Tournafond, M. Franck e C. Legrand fundaram a Compagnie du Théâtre du Soleil, afirmando-se desta feita como profissionais. Segundo Catherine Mounier, ambição, fé no futuro e dinamismo caracterizam a companhia desde a sua criação³¹. As montagens se sucederam com regularidade, embora irregular fosse o pagamento aos membros do grupo, obrigando-os a trabalharem paralelamente para ganhar a vida. Assim foram feitos *Os pequenos burgueses* (1964), de Gorki, adaptação de Adamov e *Capitaine*

Fracasse (1965), de P. Léotard. O primeiro sucesso somente viria a acontecer em 1967, com *La cuisine*, de Arnold Wesker, no Circo Médran, quando a companhia foi reconhecida no ambiente teatral como uma troupe. As qualidades de encenadora de Ariane Mnouchkine se afirmaram de maneira explosiva, segundo Catherine Mounier³². Em 1968, um outro sucesso, *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare. Vieram os acontecimentos de maio e, junto a eles, uma prática de vida comunitária e de reflexão coletiva. Os dias foram consagrados aos exercícios e as improvisações, em que algumas dentre elas foram apresentadas à comunidade, a noite.

Segundo Catherine Mounier, foram dessas improvisações, da vida comunitária e dos acontecimentos de maio de 68 que nasceram uma reflexão aprofundada sobre o sentido da atividade teatral, inclusive, uma tomada de posição política, um desejo de compreender, de analisar e de se situar em relação à história, sem que jamais preexistesse uma teoria elaborada, nascendo assim o hábito de juntos refletirem, de não se deixarem dirigir pelos acontecimentos. As relações de trabalho foram repensadas e um salário igual seria pago a cada membro do grupo, enquanto a criação coletiva impôs-se como forma de criação dos novos espetáculos³³.

Parece evidente – disse Ariane Mnouchkine –

que uma troupe como Théâtre du Soleil começa por um sonho e continua pela permanência do sonho³⁴. Para a diretora francesa, fazer teatro fora de um grupo que divida uma pesquisa em comum, parece absolutamente inconcebível. Esta é única forma de aprender teatro.

Portanto, nascido sob a inspiração de um grupo agindo como uma família, dividindo ao mesmo tempo a cozinha e a esperança, o Théâtre du Soleil penetrou como nenhum outro grupo nos problemas estéticos contemporâneos, buscando a cada vez inspiração em Brecht, em Artaud, na Commedia dell'arte, no teatro oriental e na enorme tradição do teatro ocidental – o texto escrito para a cena.

Eis o motivo que me leva a isolar a aventura do Soleil na perspectiva que traço.

O VERDADEIRO REALISMO É UMA TRANSPOSIÇÃO

O primeiro problema que um encenador moderno ainda enfrenta é o de definir claramente o que vem a ser natural e real. Esse é o reino dos conceitos. Movimentar-se nele significa entender uma determinada semântica e fazer uma opção estética. O realismo é uma transposição para ver as coisas como elas são. Como consequência, o naturalismo é uma tendência literária e



ESPECTÁCULO CONVIDADO
"LÍQUIDO TÁTIL"
Florianópolis/SC

artística que representa a vida e a natureza tais quais elas são. O problema posto foi assim resolvido por Ariane Mnouchikine em poucas e claras palavras: se é como a vida, não é teatro³⁵.

Como deve então fazer um encenador para romper com essa dicotomia entre o real e o aparente?

Antoine buscava o movimento que traduzisse a realidade da cena. Ariane Mnouchikine faz o contrário, busca o desenho da ação: "Toca-me muitas vezes que em teatro os atores não param jamais. Eles estão sempre agitados e tudo fica, pois, confuso aparentemente. Não há desenho da ação"³⁶.

A diferença resultante não é apenas um ponto de vista sobre a cena, mas a definição de um conceito para a cena. Parar não significa apenas deter o movimento físico do ator, mas suspender momentaneamente a paixão que move a personagem no corpo do ator. Por isso o exemplo que Ariane Mnouchikine deu, pois quando ela dizia para um ator estagiário, ou seja, alguém não ainda familiarizado com a sua semântica – arrête-toi! – diante da insistência da encenadora, era comum o ator responder que estava parado. A resposta de Ariane era: pare verdadeiramente. Quer dizer, detenha a paixão que transborda da personagem para a cena.

Ariane Mnouchikine chama de "paixão da personagem" aquilo que Strindberg chamava de "drama psíquico". Ora, drama psíquico, quem o tem, são pessoas. Segundo a mentora do Soleil, quando um ator tenta abordar Agamenon, Ifigênia ou Clitemnestra, procurando a psicologia das personagens, ele é obrigado a inventá-la de uma ponta à outra, porque o que há em um texto são objetivos movidos pelas paixões³⁷. Sobre esse assunto, Catherine Mounier escreveu a propósito de *L'Age d'or*, a quarta criação coletiva do Soleil, em 1975: "Os pequenos gestos que escondem o desenho são banidos. Nada deve ser pequeno, quer dizer, familiar, quotidiano. A precisão implica amplificação, engrandecimento. Um gesto deve cortar o espaço, o qualificar como uma escultura. Ele precisa ser incisivo, enorme (...) Crescido, o gesto não aparece mais como natural. Ele pode ser até grotesco,

aprofundando assim o quotidiano"³⁸.

O que motiva o gesto no ator é a personagem que dentro dele há. Numa concepção naturalista/realista, como a de Strindberg, a personagem representa o homem. Uma vez significando o homem, a personagem é algo exterior ao ator, algo que ele toma emprestado ao texto. Em Brecht, essa apropriação de um elemento do texto serve para demonstrar um fato, um acontecimento, analisá-lo e compreendê-lo. Ao passo que Ariane Mnouchikine parte do princípio de que o ator é um receptáculo ativo, que deve, ao mesmo tempo, ser côncavo e convexo. Côncavo para receber, convexo para projetar. Entrar para a cena significa entrar num lugar simbólico, onde tudo é musical e poético³⁹. De onde se conclui que a personagem é ela mesma algo de simbólico, musical e poético, pois somente isso justificaria a necessidade de o ator parar, verdadeiramente desenhando a cena. Inventar um jogo teatral significa também inventar um verbo que não seja totalmente emprestado da realidade, escreveu Catherine Mounier⁴⁰.

Talvez não seja exagerado lembrar que o teatro é algo que possui a sua própria verdade, e esta não é a mesma da realidade. Esse vem a ser o motivo pelo qual Ariane Mnouchikine, durante o jogo de preparação do ator, toma uma direção contrária a que Stanislavski apontou, trabalhando antes as situações propostas do que as emoções que são, a seu ver, o resultado do encontro entre o ator e o espectador⁴¹.

O JOGO E AS LEIS DO TEATRO

De acordo com a semântica utilizada, o trabalho do ator não é uma "representação", pois "representar" é uma forma não verossímil de intermediar aquilo que há no mundo imaginário do palco. Significa, em outras palavras, distanciar-se do elemento poético que constitui a personagem, diferenciá-la, mostrá-la como algo à parte, estranha em sua paixão. A fim de que não haja um rompimento, um distanciamento prejudicial à emoção

na cena, faz-se necessário mudar a relação do ator com a personagem, quando, então, o ator deve passar do plano da “representação” para o plano do “jogo”. Segundo Ariane Mnouchikine, o jogo dramático é uma tradução de qualquer coisa de imaterial. É através do corpo do ator que essa emoção se opera. Nesse caso, o ator é um duplo tradutor, pois a sua própria tradução deve ser também traduzida⁴².

O jogo teatral possui as suas próprias leis, que são, em última análise, as mesmas que orientaram o teatro desde a Antigüidade clássica. Acontece que antes, as leis – de unidades para o texto, de verossimilhança para a cena – pertenciam ao plano da representação. No plano do jogo, as leis do teatro são sutis, voláteis, desmancham-se no ar. “Eu as descubro uma noite e depois, de manhã, preciso procurá-las de novo, pois elas desapareceram”, disse Ariane Mnouchikine, quando perguntada sobre o assunto. E completou: “Às vezes tenho a impressão que em um ensaio passo a lembrar de leis que pensava perfeitamente conhecer até então. De repente, durante um ensaio, não há mais teatro. Um ator não consegue mais jogar, um encenador não consegue mais ajudar um ator. Eu me pergunto por que e não comprehendo. Tenho a impressão de haver respeitado as leis e de fato, subitamente, percebo que esqueci o essencial, como o de estar presente”⁴³.

Eis, então, a lei que deve ser fundamental para o jogo teatral que Ariane Mnouchikine propõe aos seus atores: estar presente. O jogo acontece quando a cena acontece e vice-versa. Esse é o ponto crucial de toda a sua encenação. É a partir desse dado que ela trabalha a preparação da personagem entre os seus atores, pois se ela recusa uma psicologia para as personagens recusa, portanto, um passado. Quando a encenadora ajuda a sua troupe a preparar-se para o jogo com as personagens (não posso no caso dizer “preparar o papel”, pois essa é uma idéia stanislavskiana), não faz esse trabalho a partir de qualquer “memória” (outro contraponto stanislavskiano) afetiva ou não. A personagem é paixão e é poesia. Que se manifesta no momento em que o jogo acontece. Ou em suas palavras: “Eu penso que o teatro é a arte do presente para o ator. Não há passado, não há futuro. Há o presente, o ato presente”⁴⁴.

O RETORNO ÀS FONTES

O resultado mais visível de toda a inquietação que marcou a pesquisa de todas as gentes de teatro foi o de buscar as origens da teatralidade, retornar às fontes, refazer e, sobretudo, recuperar uma linguagem que foi, antes de mais nada, popular, essencialmente

popular e, consequentemente, dir-se-ia, essencialmente teatral. Brecht indicou o caminho: a fonte tradicional do teatro está na feira, no teatro popular praticado nas ruas. Meyerhold direcionou a sua pesquisa biomecânica para a mesma via. Gaston Baty apontou o dedo para o mesmo lugar. Era preciso retornar às fontes! Ou seja: era necessário voltar o olhar para a *Commedia dell'arte*, o teatro essencialmente de atores, de prestidigitadores, de acrobatas e de geniais improvisadores que jamais deixaram um texto completamente escrito, subvertendo dessa forma a tradição da eloquência ocidental que Marc Fumaroli estudou num exaustivo ensaio⁴⁵. Pois se fora essa tradição que orientara a estética do teatro até meados do século XX, fazia-se necessário romper com ela, não apenas porque a linguagem escrita no teatro teria chegado a um esgotamento, como também estariamos no limiar de uma nova civilização, a da imagem, demonstrada por Umberto Eco em diversos ensaios. Não fora sem propósito que Jean Jacquot, analisando *O Último Adeus de Armstrong*, de John Harden, afirmou que suas inovações em matéria de composição dramática e de técnica cênica deviam muito à descoberta de uma tradição, de um retorno às fontes do teatro e que estabelecia um outro tipo de relação entre a cena e o público. Estas fontes eram, no caso, o teatro inglês da Idade Média e da Renascença⁴⁶.

Retornar às fontes, no caso de Ariane Mnouchikine, significava também mergulhar na tradição da *Commedia dell'arte*, recuperar o jogo com a máscara, como em *L'âge d'or*, por exemplo, no programa do qual o ator Philippe Caubère afirmou que eles estavam-se dando conta de que haviam partido para a exploração de um gênero teatral que era, ao mesmo tempo, radicalmente novo e profundamente tradicional⁴⁷. Esse gênero era baseado na máscara. O jogo deveria vir da relação que o ator pudesse estabelecer com ela, bastando, para início, que ele tivesse uma imagem precisa e perfeitamente transposta de sua personagem, segundo Catherine Mounier⁴⁸. A partir desse instante, ele inventaria facilmente o ritmo segundo o qual se movimentaria e se exprimiria; a voz, o timbre, eventualmente o sotaque.

ARTAUD, AINDA MAIS FUNDAMENTAL

Brecht representou sem dúvida uma grande influência sobre o pensamento de Ariane Mnouchikine, mas muito provavelmente ainda no início de sua carreira. Uma influência que, a meu ver, de alguma forma permanece, se não sobre a cena, ao menos sobre as motivações sociais e políticas que conduzem à escolha dos espetáculos que irão para a cena. Desde 1789

(espetáculo de 1970), ou até antes, a pesquisa estética do Théâtre du Soleil tem como fundo um ponto de vista essencialmente político, uma espécie de motivação que é, simultaneamente, alheia ao trabalho de construção da cena, ou por outra, à pesquisa que o ator desenvolve para atingir o jogo com a personagem, mas fundamenta a escolha temática e feição do espetáculo. Chatherine Mounier chegou a precisar a data em que Ariane Mnouchikine deixou-se influenciar por Brecht e sua troupe, o Berliner Ensemble: 1954, quando a companhia do dramaturgo alemão foi a Paris⁴⁹.

Ainda mais fundamental do que a influência de Brecht foi, sem dúvida, a de Antonin Artaud. E não é difícil entender a razão: encantado pelo teatro balinês, Artaud escreveu suas observações sobre o que deveria ser a cena ocidental. Segundo Artaud, o teatro balinês demonstrou a preponderância absoluta do encenador, na qual o seu poder de criação eliminava a palavra. "A revelação do teatro balinês – escreveu o visionário – foi de nos fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, onde o teatro está contido nos limites de tudo o que pode passar sobre a cena, independentemente do texto escrito"⁵⁰.

Ariane Mnouchikine, por sua vez, falando sobre a sua última tendência, qual seja, a de buscar no Oriente a teatralização, afirmou que Artaud tinha razão: o teatro é Oriental.

Chegamos, pois, a um ponto extremamente caro ao teatro dos nossos dias: a negação do teatro. Ao menos em sua forma Ocidental.

O que me chama a atenção no trabalho de Ariane Mnouchikine é o fato de ela, embora utilizando técnicas do teatro oriental em algumas de suas montagens, jamais se deixou iludir pelo resultado alcançado, pois, como ela mesma afirmou, não tem a pretensão de dizer que utiliza técnicas do teatro Oriental, muito simplesmente porque, no Oriente, os atores começam a se exercitar com a idade de seis anos. Se não o faz, confessou, é porque não está capacitada, mas que, se insiste, é porque vê aí uma estrada, um caminho⁵¹. De uma certa forma, foi isso o que Georges Banu disse do seu trabalho: "Em Mnouchikine (o Kabuki) trata-se mais de uma ficção do que de um empréstimo, de uma utopia mais do que um uso"⁵².

Um outro ponto a respeito do qual o trabalho de Ariane Mnouchikine é exemplar: quanto ao texto. Talvez não seja muito lembrar que se, por um lado, a influência artaudiana conduziu a um desprezo quanto ao texto, por outro, pesou também no ânimo dos dramaturgos a influência de Beckett, o silêncio a que foi sendo reduzida a sua obra.

Ariane Mnouchikine não se deixou cair na

armadilha: o trabalho do ator é importante, a construção da cena é importante, mas o texto também é importante. Por esse motivo, a mentora do Soleil lembrou um dado esquecido: a dramaturgia é uma tradição Ocidental. Nós temos a tradição da escrita, mas esta tradição não se opõe à outra. "Eu não quero – ela disse – me privar do movimento e eu não quero me privar da voz. Eu não quero me privar do texto. Eu não quero me privar da música. Eu não quero me privar de nada"⁵³.

EM BUSCA DA TEATRALIDADE PERDIDA

A título de conclusão, eu gostaria de relembrar a pergunta feita por Roland Barthes: o que é a teatralidade? Ele próprio respondeu: é o teatro menos o texto⁵⁴.

A teatralidade, eu digo, é tudo aquilo que posto em cena provoca interesse, curiosidade e ação. Há dois fundamentos para a teatralidade: o texto e o gesto.

Curioso com as mudanças no que concerne ao papel do texto na cena moderna, o CNRS lançou um livro inteiramente dedicado ao assunto⁵⁵. Eis alguns dos problemas analisados:

- As marcas que permitem a identificação de uma peça de teatro (fábula, personagens, situações, composição em atos, cena, quadros, diálogos) tendem a desaparecer.

- O texto contendo aquelas marcas passou a ser visto como "teatro literário".

- Assiste-se a substituição do dramaturgo, no seio de uma companhia, pela figura do *dramaturg*.

- Atualmente, dramaturgos criam textos inclassificáveis, segundo critérios aristotélicos e épicos: monólogos sucessivos, textos-colagens, personagens confundidas com atores que as interpretam, personagem-voz.

- As obras dramatúrgicas contemporâneas não podem constituir-se um gênero, pois não há critérios que permitam agrupá-las. A pluralidade indicaria que o campo de aplicação das escrituras dramáticas não está claramente delimitado. E isto constituiria, pois, a marca da modernidade.

Apesar de tudo, se as marcas da teatralidade desapareceram, conclui a pesquisa, uma qualidade util e ainda necessária permanece: a eficacidade dramática. Aquilo que faz o texto ser concebido para ser visto e dito, que o coloca ao lado do teatro e não da literatura.

A meu ver, o teatro (como conjunto de linguagem) e a dramaturgia em particular, suportam tudo o que for inovação, desde que não perca a essência da teatralidade, a ação. E isto não é exatamente uma regra aristotélica, mas o fundamento de uma arte.

(Publicado pela primeira vez na revista Cultura Vozes, nº 5, setembro-outubro de 1996)

BIBLIOGRAFIA

- AUTANT-MATHIEU, Marie Christine. *Écrire pour le théâtre – les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris: CNRS, 1995.
- BANU, Georges. *L'Acteur qui ne revient pas*. - Journées de théâtre au Japon. Paris: Gallimard, 1993.
- CAUBERRE, Philippe & outros. *L'âge d'or*. Paris: Stock, 1975.
- FÉRAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère – rencontres avec Ariane Mnouchikine*. Paris: Théâtrale, 1995.
- FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. Paris: Albin Michel, 1994.
- HYUN-CHUNG, Know. *L'acteur e la construction du personnage chez Ariane Mnouchikine*. Texto fotocopiado. Paris: Biblioteca de Censier.
- LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988.
- MICHEL, Alain. *La parole et la beauté*. Paris: Albin Michel, 1982.
- MILOVANOFF, Jean-Pierre. "Séparés de nous-mêmes", in *Les cahiers de Prospero* nº 4. Villeneuve lez Avignon, 1995.
- MOUNIER, Catherine. "1793 et L'âge d'or – deux créations collectives au Théâtre du Soleil", in *Les Voies de la Création Théâtrale* nº 5. Paris: CNRS, 1977.
- SCHERER, Jacques & outros. *Esthétique Théâtrale*. Paris: Sedes, 1982.

NOTAS

¹ O nome Bharata sugere diversas relações simbólicas com algumas divindades hindus. De qualquer forma, *Tratado do Teatro* é a obra mais antiga que se conhece sobre o teatro na Índia. O seu autor é uma espécie de mítico sábio a quem os deuses ordenaram que criasse o teatro. Ver a esse respeito *Esthétique Théâtrale*, de Jacques Scherer & outros. Paris, Cedes, 1982, p. 22 e ss.

² Op. Cit. P. 25.

³ Alain Michel, *Le Parole et la Beauté*. Paris, Albin Michel, 1994, p. 363.

⁴ Ato III, cena II.

⁵ *Sonho de uma noite de verão*, *A tempestade*, Henrique V, por exemplo.

⁶ Escrita entre 23 e 13 a. c.

⁷ Jacques Scherer & outros. Op. Cit. P. 26

⁸ Apud Jacques Scherer & outros. Op. Cit. P. 33.

⁹ O primeiro texto estritamente sob o ponto de vista do ator e do seu trabalho foi escrito por Louis Riccoboni, em 1728, *Dell'arte Représentative*.

¹⁰ Jacques Scherer. Op. Cit. P. 44.

¹¹ Idem, p. 57 e 72.

¹² Idem, p. 163.

¹³ Idem, ibidem.

¹⁴ Apud Jean Clay, *Le Romantisme*. Paris, Hachette, p. 8.

¹⁵ Apud Jacques Scherer, op. Cit. P. 174.

¹⁶ Jean Clay, op. Cit. P. 11.

¹⁷ Apud Jacques Scherer, ibidem.

¹⁸ Idem, p. 184.

¹⁹ Idem, p. 187 e ss.

²⁰ Idem, p. 52.

²¹ Jacques Scherer, p. 213 e ss.

²² Jacques Scherer, p. 218 e s.

²³ Apontamento sobre a encenação. Apud Jacques Scherer, op. Cit. P. 228 e s.

²⁴ Ver p. 221 e s.

²⁵ Jacques Scherer, p. 273 e s.

²⁶ op. Cit. P. 289 e s.

²⁷ idem, p. 293.

²⁸ O encenador. Apud Jacques Scherer, p. 286.

²⁹ Catherine Mounier, 1793 – *A cidade revolucionária é deste mundo*. In "Les voies de la création théâtrale", nº V, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, p. 125.

³⁰ Josette Féral, *Erguer um monumento ao efêmero*. Paris, Théâtrale, 1995, p. 11.

³¹ Op. Cit. P. 125.

³² Idem, p. 126.

³³ Idem, ibidem.

³⁴ Josette Féral, op. Cit. P. 62.

³⁵ Know Hyun-Chung. *O ator e a construção da personagem em Ariane Mnouchikine*. Texto fotocopiado. Paris, Biblioteca de Censier, p. 9.

³⁶ Josette Féral, p. 71.

³⁷ Idem, p. 46.

³⁸ Catherine Mounier, p. 239.

³⁹ Cateherni Mounier, p. 24 e s.

⁴⁰ *L'Age d'or, Premier ébauche*. Op. Cit. p. 244.

⁴¹ Josette Féral, p. 15.

⁴² Josette Féral, p. 26.

⁴³ Josette Féral, p. 7 e 31.

⁴⁴ Idem, ibidem.

⁴⁵ *L'âge de l'éloquence*. Paris, Albin Michel: 1980.

⁴⁶ *Les Voies de la Création Théâtrale*, op. Cit. P. 283.

⁴⁷ *L'âge d'or*. Paris, Stock: 1975, p. 28

⁴⁸ Op. Cit. P. 235.

⁴⁹ Op. Cit. P. 275.

⁵⁰ Jacques Scherer, op. Cit. P. 283.

⁵¹ Josette Féral, p. 49.

⁵² *L'acteur qui ne revient pas*. Paris, Gallimard, 1993, p. 117.

⁵³ Josette Féral, p. 51 e 85.

⁵⁴ Apud Know Hyun-Chung, op. Cit. p. 6.

⁵⁵ *Écrire pour le théâtre – les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris, 1995.

Seminário de Pesquisa em Teatro

*Teoria e prática na pesquisa teatral:
os Seminários de Projetos Integrados de
Pesquisa de Blumenau entre academia e festival¹*



*Projetos Integrados de Pesquisa como espaços
de formação do pesquisador*

Se se considera que para os estudos teatrais a pesquisa acadêmica regular, realizada em ambientes sólidos e contínuos de trabalho em equipe e efetivos grupos de estudos multidisciplinares e interinstitucionais, uma "disciplina" esteja ainda em etapa de constituição, pode-se avaliar também que um bom campo para a experimentação metodológica necessária à sua configuração possa decorrer de uma perspectiva que crie condições de estabelecimento e desenvolvimento de *Projetos Integrados de Pesquisa*.

Acredita - se, na verdade, que os *Projetos Integrados* são, na atual universidade brasileira, espaços privilegiados para o fortalecimento da pesquisa acadêmica no campo da arte, voltada para a qualificação de pesquisadores que, agregados em torno de um campo temático, teórico e metodológico comum, vão sendo colhidos em seus diferentes momentos de formação.

O Projeto Integrado de Pesquisa sobre o Teatro Cômico (UNIRIO : 1995)

O Projeto Integrado "Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil" desenvolve-se na Escola de Teatro (Departamento de Teoria) e no Programa de Pós- Graduação da UNIRIO, vinculado às linhas de pesquisa *Teatro e Cultura Popular, História e Historiografia do Teatro Brasileiro, Processos e Métodos*

*André Carreira e
Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti)*

da Construção Cênica. Iniciado em 1995, encontra-se em sua terceira e última parte, dedicada aos estudos da performance cênica da bailarina Marietta Baderna, na segunda metade do século XIX. De 1995 a hoje, no entanto, pode-se dizer que uma ordem de caráter teórico e metodológico constitui o centro nevrálgico em torno do qual se articula a própria área temática que o Projeto abrange. E essencialmente porque, tal como articulado, o Projeto Integrado vem sendo considerado como espaço de formação do pesquisador, especialmente em nível de iniciação científica, por meio de relações individuais de orientação e acompanhamento de trabalhos, assim como através de instâncias de convívio e intercâmbio de informações, tais como as que se criam, por exemplo, com os *Seminários Internos*, desenvolvidos com regularidade.

No que se refere especificamente ao campo metodológico, no interior do *Projeto Integrado* é que foram definidas, por exemplo, proposições direcionadas para os *laboratórios experimentais* compreendidos como espaços de investigação realimentadores de abordagens teóricas. Tais experimentações, por sua vez, desdobraram-se, desde 1996, em práticas de pesquisas de mestrado e, mais recentemente, de doutorado. Visto ao mesmo tempo como espaço de e espaço sob investigação, o pressuposto básico do laboratório experimental é o que permite contemplar o estabelecimento de uma relação orgânica e não necessariamente linear, sucessiva, entre teoria e prática. E assim, voltados, ou não, para a conclusão de uma pesquisa em forma de espetáculo, estes espaços laboratoriais da pesquisa teatral vêm sendo considerados como lugar destinado, ao mesmo tempo, à observação

de metodologias e técnicas de pesquisa em teatro e à obtenção de resultados finais ou parciais para a pesquisa em curso. Tanto que vem se tornando prática regular do Projeto Integrado a constituição e a apresentação – com objetivo metodológico e espetacular – de aulas – espetáculo. É o caso de *O personagem – tipo na dramaturgia de Ariano Suassuna* (2001), *Portas fechadas e bocas caladas: tipologias “ligeiras” do feminino* (2003) e *Interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros* (2003), ligados às pesquisas de doutoramento de Daniel Marques da Silva, Elza de Andrade e Paulo Merílio; aulas-espetáculo apresentadas e discutidas nos Seminários de Blumenau.

O Projeto Integrado de Pesquisa sobre O ator e a cultura regional (UDESC : 1997)

Este Projeto Integrado se desenvolve no marco do Núcleo de Pesquisas Teatrais (Nptal) e dentro da linha de pesquisa Teatro, Sociedade e identidade do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

O projeto começou a se desenvolver a partir de um mapeamento dos modelos teatrais hegemônicos no contexto catarinense especialmente no que diz respeito às formas de produção de espetáculos. Posteriormente o estudo específico referente ao ator abriu a possibilidade de abordagem de modelos teatrais realizando uma confrontação entre as formas hegemônicas e a diversidade de modos subalternos. Foi então quando nossas pesquisas identificaram uma tendência acentuada de aparecimento de novos projetos relacionados à idéia de ‘teatro de grupo’. Percebemos que o ‘teatro de grupo’ exerce uma clara atração no âmbito da cultura regional ao se oferecer como alternativa que propõe preservar os referentes identitários.

Nossa pesquisa tem se apoiado no reconhecimento da condição de periferia da cultural regional o estudo do ‘teatro de grupo’ (2003) estará focalizado a partir desse mesmo referente e isso implica em que o âmbito da pesquisa está circunscrito fundamentalmente ao universo da cultura regional. Estudar como o conjunto de procedimentos artísticos e sociais próprios do ‘teatro de grupo’ implicam na constituição de um espaço de redefinição dos circuitos teatrais no contexto da cultura regional representa uma questão central no momento de entender como este teatro tem redefinido tendências no teatro que escapa ao circuito comercial.

Das pesquisas desenvolvidas no marco do projeto já resultou a defesa de mestrado de Máximo Gomes e estão em processo os trabalhos de Valéria de Oliveira, Gláucia Grigolo, Maria Aparecida de Souza e Nerina Dip.

Sobre as práticas integradas interinstitucionais: os Seminários de Blumenau

I Seminário : Ator e comicidade

II Seminário: Modos periféricos de produção e recepção teatral: dramaturgia, cena e público

A partir de uma aproximação teórica relacionada com o trabalho sobre gêneros de segunda ordem ou periféricos, o cômico e o popular no teatro brasileiro, e a condição de subalternidade do teatro no contexto regional se estruturou a aproximação entre os dois grupos de pesquisa. A experiência de associar os projetos de pesquisa por meio da sistemática de Projeto Integrado Interinstitucional através da realização dos dois Seminários de Blumenau, em julho de 2001 e julho de 2003², nos mostrou que essa via permite uma expansão concreta dos marcos institucionais da pesquisa. Além disso, este tipo de procedimento oferece uma oportunidade para desdobramentos dos conteúdos e das metodologias dos projetos e subprojetos. A repercussão desta prática de intercâmbio pode ser notada no próprio instante das manhãs de sessões de leitura das diferentes comunicações. A articulação de alunos de diferentes níveis de pesquisa (Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado) acompanhados pelos seus respectivos orientadores (coordenadores dos projetos de pesquisa) operou de forma que o seminário se constituiu de fato em uma ampla sessão de pesquisa na qual cada pesquisador apresentou seu processo de trabalho e abriu espaço para a interferência dos demais pesquisadores.

O aspecto interinstitucional teve uma relevância fundamental na instalação destes Seminários no marco de um festival universitário de teatro (XV Festival Universitário de Teatro de Blumenau), fato que, além de espelhar a aproximação entre a pesquisa acadêmica e a realização espetacular almejada pelos dos Projetos Integrados, causou um impacto positivo considerável junto aos participantes do Festival (atores, diretores, críticos, etc.) O amplo e diversificado espectro das atividades, todas vinculadas à apresentação de resultados parciais de pesquisas em andamento, fortaleceu a idéia de importância de estabelecimento de espaços de intercâmbio, tanto para os campos temáticos e teóricos similares, quanto para a discussão de perspectivas e experiências metodológicas para a investigação artística.

Além do que, ver reunidos em torno de uma grande mesa, por uma inteira manhã de apresentação e discussão de trabalhos, pesquisadores do teatro de duas instituições, pesquisadores de diferentes níveis de formação, foi extremamente gratificante e, sobretudo, fortalecedor de uma boa idéia (ou de uma boa lembrança) a respeito do trabalho em equipe: a de

pertencimento a um coletivo que a própria produção da arte do teatro tende a carregar consigo. Trabalho de equipe aqui realizado, no entanto, na perspectiva da formação de pesquisadores.

1 Este texto resume e atualiza parcialmente considerações anteriormente feitas por RABETTI, Betti (Maria de Lourdes Rabetti). "Perspectivas metodológicas em Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro: laboratórios experimentais". Salvador : II Congresso da ABRACE, outubro de 2001. (Comunicação

na mesa redonda *O ensino de metodologia da pesquisa e a formação de pesquisadores*, 09/10/02), e ainda outras de CARREIRA NETTO, André Luiz Antunes e RABETTI, Betti (Maria de Lourdes Rabetti). "Uma experiência interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro: breve relato e algumas considerações". Salvador : II Congresso da ABRACE, outubro de 2001 (Comunicação no GT História das artes do espetáculo, 10/10/01)

2 Do II Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados participou ainda a Universidade Federal de Uberlândia, por meio da atuação do Grupo de Pesquisa Tríbo, grupo que se integra ao Projeto da UNIRIO também através de convênio PQI – CAPES : 2003 – 2006 e das pesquisas de doutoramento de dois docentes: Narciso Telles, orientado por Betti Rabetti e André Carreira e Paulo Merísio, orientado por Betti Rabetti.

André Carreira - professor da UDESC e pesquisador do CNPq
Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) – professora da UNIRIO e pesquisadora do CNPq

Título : As comédias ligeiras e a tradição da comédia de costumes no Brasil: velhos temas para novas melodias¹

Beti Rabetti

Postfacio. A língua que usei. Veio escutar melodia nova. Ser melodia nova não quer dizer feia. Carece primeiro a gente se acostumar. Procurei me afeiçoar ao meu falar e agora que já estou acostumado a tê-lo escrito gosto muito e nada me fere o ouvido já esquecido da toada lusitana. Não quis criar língua nenhuma. Apenas pretendo usar os materiais que a minha terra me dava, *minha terra da Amazonas ao Prata*. (Mário de Andrade, 1926 ?)

1. Trancos e tradições: a história do teatro no Brasil

• Tragédia e drama haviam sido tragados pelas sucessivas ondas do teatro musicado. Nesse sentido, o naturalismo, corolário do realismo, nunca chegou a existir no Brasil. Restava, portanto, para os autores nacionais, como gênero comercialmente viável, a comédia. Esta, de acordo com a poética clássica encarnada por Molière, podia inclinar-se seja para o estudo psicológico (*O avarento*), seja para a descrição de costumes (*As preciosas ridículas*), seja para as complicações do enredo (*As artimanhas de Scapin*). Em Martins Pena encontrava-se, em germe, um pouco dessas três possibilidades dramatúrgicas, que, evidentemente, não se excluem. Foi a segunda que predominou no Brasil, dando origem à nossa única tradição teatral: a comédia de costumes. (grifo nosso)

Assim inicia seu capítulo sobre "A evolução da comédia" na *História concisa do teatro brasileiro* (1999 : 117), Décio de Almeida Prado, pensador de referência de importante estação de estudos teatrais no Brasil, nos marcos da Universidade de São Paulo. Início de capítulo que condensa, a modo de concisão, considerações sobre a tradição da comédia no teatro brasileiro, que o autor foi delineando ao longo de seus anos de trabalho profissional e acadêmico, como crítico teatral e estudioso de teatro. Esta mesma ordem de considerações, sempre em busca de uma nossa tradição teatral, possível por meio da comédia de costumes, já se espelhava com evidência na obra publicada em 1997, *Seres, coisas, lugares*, obra de referência geral para a síntese elaborada na *História concisa*. Mas o tema encontrava-se também, e de forma explícita, em meio a suas palavras de 'resgate' de Antônio de Alcântara Machado em "O teatro e o modernismo", ensaio de 1972, recuperado em 1993, para a edição de *Peças, pessoas, personagens*. Este ensaio, por sua vez, adquire importância singular para o objetivo de verificar as linhas que vão sendo tecidas para o estabelecimento do discurso historiográfico em busca da tradição teatral; texto que permite ligar o estudioso do início da década de 1970, cujas idéias viriam a ser confirmadas no início de 1990, à contundência de um Alcântara Machado,

arguto crítico e ensaísta que, nos anos 20 e 30 - atento aos indicadores do que poderia vir a se configurar como início do processo "modernizador" para o teatro brasileiro, não tanto ao modo de etapas consecutivas quando não superpostas, mas sim por "trancos" - vislumbrava uma "salvação pelo popular". Para alimentar o "tranco" a ser dado pelo teatro em direção a uma "integração ao ambiente", o crítico conclamava, além do circo e da revista, a comediegrafia carioca ligeira, de onde chegou a destacar *O mimoso colibri*, assim se referindo à "comédia carnavalesca" de Armando Gonzaga, com estréia pela Companhia Brasileira de Comédia, a 23 de janeiro de 1923, no Teatro Trianon:

O material se apresenta tão rico e de tão fácil exploração que a revista carioca tem produzido, sem querer (é a melhor maneira talvez), legítimas obras-primas, cenas curiosíssimas, com diálogo, música e dança. E mesmo um autor de comediaszinhas como Armando Gonzaga, já nos deu *O mimoso colibri*, que se pode comparar (é opinião de Cendrars) ao que de melhor em matéria de banalidade divertida tem feito o moderno teatro russo.²

Textos de Alcântara Machado em comentário e sugestões para a experiência teatral daquela época tornam-se singularmente importantes para verificar em que medida categorias como "popular" e "mixórdia", numa saborosa salada de elementos diversificados, elegantes e picantes, e que o crítico detecta presentes no âmbito do teatro de diversão carioca (categorias que hoje seriam alocadas nos canais da hibridação e em áreas subalternas, terrenos periféricos aos gêneros puros), para, no entanto, não avaliar apenas a realidade teatral do momento, mas, forte e polemicamente empenhado, distinguir caminhos para um salto qualitativo de nosso teatro, determinado pelo impulso estimulador daqueles mais ricos elementos diferenciais, pertencentes à experiência nacional, localizáveis na *mixórdia popular*, por exemplo, e que, enfim, propiciariam o segundo "tranco" necessário, o tranco "mais difícil", o da "integração ao ambiente".

"Ao Brasil", precisará em 1972 e repetirá em 1993, o professor o Décio, nas especialíssimas passagens historiográficas em que, com o intuito de tracejar o empreendimento modernista de nosso teatro, discutirá o lugar Alcântara Machado. Como boas perspectivas para esta tarefa, lugar e as idéias de Alcântara Machado pareciam querer mostrar outras possibilidades ao estudioso que, aqui também, continua a se debater com continuidades e rupturas em nossas tradições teatrais. E, com palavras que parecem reavaliar a possibilidade das comédias de costumes nesta direção, conclui:

A matéria dramática, não seria difícil achá-la em profusão no próprio solo brasileiro, desde que nos dispuséssemos a cavar um pouco mais fundo, ultrapassando a camada superficial do pitoresco urbano e suburbano já explorado até a exaustão pela comédia de costumes. (p. 21)

2. Exemplares consagrados da mixórdia carioca

A historiografia do teatro brasileiro considera a maior parte das obras dramáticas de dois importantes autores cariocas das primeiras décadas do século XX, Armando Gonzaga (1884-1953) e Gastão Tojeiro (1880-1965), "comédias de costumes". Mesmo que "comedizinhas", banais ou convencionais em sua maior parte. Vejam-se, para tanto, as colocações exemplares de Sábato Magaldi, importante crítico teatral, professor universitário de história do teatro e membro daquela geração de estudiosos do teatro brasileiro a que pertence Décio de Almeida Prado. As considerações de Sábato Magaldi elaboradas a respeito do dramaturgo e jornalista Armando Gonzaga que aqui selecionamos foram feitas para um contexto e um período de nosso teatro em que o estudioso verifica a presença de uma "dramaturgia para atores" tão significativamente caracterizadora do teatro de então a ponto de nomear o próprio capítulo de um livro destinado a tratar do "panorama do teatro brasileiro"; um livro, como dissemos, de referência para os estudos de nosso teatro elaborados no início da década de 1960 (DifEL: 1962), hoje considerado um clássico de nossa historiografia neste campo.³

Ao tratar, pois, do panorama teatral da década de 1920 o autor irá inserir a "comédia de costumes" de Armando Gonzaga, ao lado, inicialmente, de um Cláudio de Souza, dramaturgo cujo êxito alcançado na 'plangência sentimental' de *Flores de sombra* (com estréia em São Paulo em 1916) seria possível, na ocasião, pela promoção do "reencontro de um tema e de um mito caro à nacionalidade: a valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira" (1997 : 191). Neste determinante quadro dramatúrgico

das primeiras décadas da década de 20, Sábato Magaldi coloca também outro autor, mais conhecido entre nós. Trata-se justamente de Gastão Tojeiro, dramaturgo que com sua famosíssima comédia de costumes *Onde canta o sabiá* (que estreia no Rio de Janeiro em 1921), teria realizado uma “reivindicação clara dos valores nacionais”. Pois bem, neste circuito, concebido como de tendências nacionais e de retrato de costumes, é inserida também a dramaturgia de Armando Gonzaga (1889-1954), autor, para Sábato Magaldi, “de comicidade eficaz e modéstia nas ambições artísticas”, onde “o texto torna-se mero apoio para a improvisação cômica dos atores”, mas onde a autoria continua mantendo, no fundo e em última instância, o propósito de “fixar, comicamente, os nossos vícios”, parte que é de nossa “comédia de costumes”. Ao mesmo tempo e ao comentar duas peças de Armando Gonzaga, *Ministro do Supremo* (1921) e *Cala a boca, Etelvina!*... (1925), Sábato nos diz que “sem os arranjos providenciais, seriam dramáticos os desfechos de muitas [de suas] comédias”. E sobre os personagens da comédia (de costumes?) *Cala a boca, Etelvina!*... conlui:

Está claro que todos se encontram num mundo de convenção, e nem seria crível que Zulmira abandonasse o lar pela hipótese fantasiosa do adultério do marido (o público fica sabendo que sua recusa do jantar era a mais inocente possível: como a mulher cozinhava número excessivo de pratos, o almoço bastava-lhe ao apetite e à saúde). O texto torna-se mero apoio para a improvisação cômica dos atores. (p. 194) (grifo nosso)

3. Autoria, autorias...

No entanto, nossa compreensão de algumas peças destes autores parece poder apontar não tanto, ou não apenas, para um conjunto de esboços frágeis ou arrimos convencionais para a atuação virtuosa, mas, sobretudo, para a presença de um corpo dramático razoavelmente diferenciado dos modelos canônicos da dramaturgia cômica ocidental e que não se esgotam nos preceitos estéticos, mas se orientam vigorosamente pela realidade da produção.

A observar mais detalhadamente este (imenso) corpus dramático, o que se nota é a existência de um conjunto de peças, construídas na busca da eficácia de um verdadeiro *mecanismo dramatúrgico* que só em cena adquire completude, sentido, dimensão estética, especialmente por meio de um trabalho atoral que realiza, em última instância e por diferentes meios uma *co-autoria*. Dentre estes meios, os mais evidentes são os enxertos atoriais, o que chamamos “cacos”, não necessariamente criados na cena, enquanto esta cena ocorre e que, nos melhores casos, conferem coerência e organicidade ao texto, legando para a cena espetacular a resultante final de um processo dramatúrgico e atoral de criação. Mas este importante componente da comedioria carioca do período escapa, por limites de espaço, ao foco do presente texto e será tratado em outra oportunidade. O que aqui se pretende destacar é que estes peças ligeiras (e impuras na sua promiscuidade entre gêneros e artes, como veremos) querem apontar para a existência de elementos de caráter fortemente espetacular e convencional - destinados predominantemente ao riso e à diversão, elegante ou grotesca; elementos solicitados por uma sociedade tão moderna quanto ainda enlaçada à memória de escravismo ainda presente no convívio com alforriados e descendentes, num lado a lado que se traduzia também na criação de um público teatral tão novo quanto heterogêneo que comportava membros das novas classes médias urbanas e das camadas populares da nova república, até então, como sabemos, sucessivamente empurradas para as periferias.

No caldeirão teatral, musical, radiofônico e cinematográfico, que borbulhava na cidade com “a vocação do prazer”⁴, modos de produzir teatro destinam-se a gerar módulos dramatúrgicos, atoriais e cênicos intercambiáveis e disponíveis para circulação entre empresários e elencos de companhias. Concluímos, portanto, que o estudo destes modos, portanto, podem contribuir para a compreensão do teatro do período tão ou mais significativamente que os preceitos ou normas determinados por gêneros ou estilos clássicos, consagrados. A se levar em conta o corpo dramatúrgico dos escritores de teatro estudados, pode-se dizer, de fato, que esta comedioria carioca revela uma mixórdia teatral estrutural que se impõe ao estudioso, exigindo que seu olhar penetre nos porões da produção, nos subterrâneos da diversão popular carnavalesca, num mais detalhado exame, seja das práticas guerrilheiras de reaproveitamento dos produtos culturais tradicionais predominantes, seja de um contínuo e hiperbólico exercício de escambo (entre gêneros, títulos, passagens de peças...) para

alimentar a espiral de uma verdadeira produção dramática/espétacular em série.

Vejamos alguns exemplos de procedimentos “gazeteiros”, operados pelos comediógrafos ligeiros para a produção de textos em série.

4. A escrita dramatúrgica e o intercâmbio das unidades de composição: o todo e as partes; títulos e subtítulos ...

Para cada um dos autores estudados, a escrita exuberante de quase 100 peças⁵ era viável graças a diversos e interessantes procedimentos em meio aos quais os de recorte e colagem são predominantes; práticas possíveis e eficazes para a construção de uma obra dramática que, se não chega a se estruturar por meio de quadros independentes (como em outras experiências ligeiras do período), tende a subdividir marcadamente, num ritmo intenso e escandido, os tradicionais três atos, anunciando a emergência de verdadeiras microcenas (entre 12 a 14, em média, por ato), já disponibilizando sua configuração em unidades dramáticas para novas recomposições, geradoras de outras peças.

Tal exercício de intensa reutilização de unidades de composição se traduz na série de títulos, muitos com subtítulos, de peças teatrais em intensa “conversação” ou troca de favores; sempre em conformidade com as necessidades de produção das companhias (seja para atender a exigências de elenco, em que o primeiro ator solicita o nome do personagem no título, seja para a geração de apelos temáticos dramatúrgicos mais capazes de atrair o público). Como exemplos, vejam-se os títulos *O secretário de sua exceléncia* ou *O futuro presidente* (Armando Gonzaga, 1923 no Trianon) e *O Felisberto do café* ou *A conferência do garçon* (Gastão Tojeiro, 1931, no Teatro São José), para atender, no primeiro caso, ao ator protagonista Asdrubal Miranda, no papel do secretário Felipe, mas subsidiando também a propaganda do espetáculo como um todo, por meio de interessante apelo crítico risível contido na trama da candidatura – ingênua, ignorante e “roceira” – à exceléncia presidencial de Praxedes, sexagenário, interpretado por João Lino, tudo se desenvolvendo saborosamente na bela pensão balneária “Lua Nova”, do português Taveira. Vale o mesmo para o segundo exemplo de peça cujo título permite destacar o protagonismo do personagem estrelado por Manoel Durães, ao mesmo tempo em que contempla formas de atrair ao público não necessariamente por meio histrionicos atoriais, mas destacando situações cômicas da peça, oriundas de inesperados discursos “fora de lugar”, resultado eficaz de tradicionais recursos de inversão, operados em comédias clássicas de diferentes categorias.

5. A construção da dramaturgia híbrida: volubilidade e entretenimento em conversação com a música, o rádio, o cinema...

Terceiro Ato – cena VI

Felipe - O discurso será pronunciado aí da janela.

Malaquias – Aceito meu papel na bela farsa. (Ouve-se música ao longe; um vivório que se aproxima)

Felipe – Aí vem a manifestação.

Malaquias – Viva o coronel Praxedes! (...)

Terceiro Ato – cena VII

Taveira – Viva o senhor Presidente!

Todos – viva!...

Taveira – Viva o secretário de Sua Exceléncia!

Todos – Viva!

Praxedes – Obrigado meu povo! (Aumenta o vivório fora. Toca mais forte a música. Todos vão para as janelas; faz-se um curto silêncio e ouve-se a voz de Calado fora)

A VOZ DE CALLADO - Todo o povo conhece a obra de Vossa Exceléncia; obra grandiosa, obra de encher o olho (aplausos) Vossa Exceléncia é a única esperança de nossa nacionalidade, o expoente da Democracia... (Vivas. Rompe a música)

A VOZ DE CALLADO – Esperem que ainda não acabei. (Novas aclamações. A música toca mais forte).

[...]

Felipe – Agora, o senhor vai responder. Eu soprerei o discurso.

Praxedes – Está bem. (Dirige-se para a janela. Felipe senta-se de maneira que não seja visto de fora. Rompem os vivas)

Terceiro Ato – Cena VIII

[...]

Praxedes – E eu não vou ser presidente?

Placidinino – Desta vez, não (Rompê a música lá fora. Vivas ao Presidente. Praxedes passeia agitado)

Cena IX

[...]

CALLADO – Ora bolas. Vou expor a causa ao povo. (Sai com os membros da comissão)

Malaquias – Vejam só como se arma uma encrenca. (Rompê uma tremenda vaia lá fora).

Taveira – Bonito, agora uma vaia! (Indo à janela) Meus senhores as bebidas serão servidas. (A vaia se transforma em ovacão. Toca a música)

[...]

Terceiro Ato – Cena XII

CALLADO – A bebida é só aquilo?

Taveira – Vá para o diabo com essa história de bebidas!

CALLADO – Ah! É assim? (Vai a janela) Meus senhores, a bebida já acabou. (Rompê novamente uma formidável vaia).

Taveira – Esperem, desgraçados, vocês assim me desmoralizam a casa! Miguel, manda dar toda a bebida a essa gente!

PANO"

São passagens colhidas de *O secretário de sua excelência* ou *O futuro presidente* de 1920. Ainda uma vez, recorremos a uma peça de Armando Gonzaga que, além de dramaturgo intensamente ligado à vida teatral das companhias do período, foi jornalista e tradutor, tendo vertido para o português, dentre outras peças, *O avoado e Sganarello*, de Molière. Tal peça, de fato, embora não alcance os primores de um *O mimoso colibri*, “comédia carnavalesca” de 1923, merecedora, como vimos, da observação de um contemporâneo do porte de um Alcântara Machado no tocante à sua “integração ao ambiente”⁶, é especialmente farta no que concerne à mixórdia, elucidando a vivacidade rítmica daquela verdadeira praça de encontros entre artes, gêneros, profissionalismo artístico e público consumidor, estabelecida pelas “fábricas do teatro ligeiro”⁷.

A história de *O secretário* constitui-se, inicialmente, como exemplo bastante iluminador do trânsito entre gêneros a que se prestavam as maleáveis peças dramáticas do teatro ligeiro. Um exemplar de *O secretário de Sua Excelência* foi encontrado no Arquivo Nacional em versão datilografada, contemplada com a indicação “comédia musicada em 3 atos”. Porém, verificou-se também que, posteriormente, ao ser publicada em 1940 pela Livraria Teixeira, de São Paulo, foi indicada como “comédia em 3 atos – atualidade – Rio de Janeiro”. A atestar a volubilidade de gênero presente em tais textos, está o fantástico deslizamento, alinhavado pela presença diversificada de processos de criação, porque passou a comédia, e narrado pelo próprio autor à revista *Comoedia* (N. 8; maio de 1949): “O secretário de sua Excia., que, para adaptar-se ao gênero da Cia do João Caetano, teve que ir à cena como opereta, ainda com música de Paulino Sacramento [importantíssimo maestro e compositor do teatro musicado, lembre-se]. Para exata adaptação prestaram-me auxílio Orestes Barbosa e Agenor de Carvalho, fornecendo lindos versos para os números musicados. Depois *O secretário* foi como comédia no Trianon e ainda tem ido até hoje, por todos esses Brazis, às vezes com nome de *Futuro presidente*.”

Mas, as passagens de cenas escolhidas de *Sua excelência* podem nos indicar ainda outra ordem de superposições presentes na comédia opereta. Tomemos a atuação do personagem, de significativo nome Calado, cujo desempenho central e determinante se constrói, no entanto, exclusivamente nação de pronunciar discursos. Sempre fora de cena, suas falas, em nome de outro personagem, de *Sua Excelência*, justamente, são

sempre anunciadas e/ou embaladas por elementos musicais, quando não por vaias; sons que, ouvidos pelos demais personagens em cena, ditam a estes e à cena seu ritmo. Sons, enfim, que vindos de fora se fazem presenças cênicas por sua audição e pelo ritmo enfático que impõem aos demais elementos no palco.

Esta presença enfática de palavras, sonoridades musicais e vaias ouvidas à distância num texto dramático do teatro ligeiro – ocupando o lugar privilegiado da tradicional fonte sonora musical do velho e bom piano da sala de estar da comédia de costumes - além de indicar as possíveis primeiras rachaduras no palco/gabinete da casa de família, onipresente nas comédias de tradição, sugere, se não um efetivo intercâmbio entre o espetáculo cênico e a audiência radiofônica, um teatro atento às potencialidades das palavras só ouvidas, propagadas pela nova mídia. Palavra radiofônica que gerava, nos anos de seu estabelecimento, recepção preponderantemente coletiva, organizada em círculos de audiência, fosse na roda familiar, fosse no espaço público.

Que a comicidade estivesse marcadamente presente também nas experiências radiofônicas, fazendo conectar humorismo, música, radiofonia e teatro parecem comprovar as palavras de Elias Thomé Saliba, em seu recente estudo histórico sobre nossas *Raízes do riso*, quando tecem considerações sobre o teatro de revista, e que estenderíamos também a estas *obras cômicas ligeiras* aqui discutidas:

Embora seja difícil a reconstrução desses cruzamentos, certamente o contato dos humoristas com os empresários e os donos de teatro os aproximava do público de uma forma bastante diferente da relação já estabelecida, ou pelo menos tida como habitual dos escritores com o público. Estavam, diríamos, mais próximos de compreender o espetáculo da revista como algo que dependia do gosto do público, enfim, mais próximo de um, ainda que precário mercado de bens culturais. (2002 : 254) (grifo nosso)

6. Considerações finais

Podemos dizer que as *comédias ligeiras* de Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro pouco obedecem a tradições de modelos ou gêneros da literatura dramática, inserindo-se, de fato, com muita dificuldade naquela tradição da comédia de costumes que Décio de Almeida Prado procurou relevar como nossa tradição possível. É bem verdade que para estes homens cultos, escritores de comédias, a referência Molière era uma constante. No entanto, entre as idéias teatrais e as coisas do teatro, pautaram-se sempre estes homens pelas concretas condições da produção e da profissão. São autores que tentaram sobreviver da escrita para o teatro⁸ e, para tanto, tiveram que inventar e operar, a partir do conhecimento que detinham da produção dramatúrgica clássica cômica (nacional e estrangeira), procedimentos técnicos e artísticos, que acabassem por gerar, por cruzamentos e sobreposições, peças aparentemente inteiramente novas, sempre ao gosto do público.

Em síntese, pode-se concluir que tais obras se entrelaçam e se sobrepõem sucessivamente, numa forma inovadora de criação, que opera, como se disse, por deslizamentos, reaproveitamentos e mistura de gêneros. A classificação de *Quem beijou minha mulher? ou Beijos atrás da porta*, peça de Gastão Tojeiro, criada já 1930, parece ser bastante indicadora de acasalamentos plausíveis e ainda aceitos pelo público. Na versão datilografada, conservada no acervo da SBAT armazenado na Biblioteca Nacional, vem indicada como *comédia-film em 1 ato, prólogo e três quadros*. Por ocasião da publicação pela Livraria e Topografia Coelho do Rio de Janeiro, em 1937, o gênero desliza para *farsa em 1 ato e 5 quadros*.

Como então situar esta experiência no âmbito das tradições do teatro brasileiro? Pode-se dizer que um canal efetivo de proximidade entre este tipo de peças da tradição da comédia de costumes está no veio temático em que frutificou sua autoria, nas décadas de '20 e '30: no mesmo veio em que jorravam os mesmos velhos temas circunstanciados em ingênuas oposição *cidade e campo* e íntima associação *consórcio financeiro e amoroso*. Ajustes temáticos foram efetuados neste velho quadro de referências, mas a urdidura que tiveram que criar para sustentar antigos temas com roupagens novas para satisfazer o olhar festeiro do numeroso público que acorria 'em encheres' ao Teatro Trianon se afrouxa e, flexível, abre-se para acolher elementos picantes, espetaculares e quase sem pudor, numa saborosa e rentável convivência entre diversão de público heterogêneo e alegria dos novos empresários de teatro da velha república.

Talvez se possa concluir que nestas verdadeiras *comédias ligeiras* de Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro palpitararam, por entre os fios de uma resistente trama antiga (do teatro e dos costumes), sonoridades,

tintas e ritmos do rádio, do cinema e da música popular. Desta maneira, também por meio da obra destes autores de teatro do início do século XX, certas expressões menores - naquele momento quase todas ainda muito do lado de fora dos contornos aureolares do edifício do teatro de prosa e do gênero dramático - infiltraram-se na literatura e nos palcos cariocas, misturando conhecimento, diversão e arte. Que ao fim, tudo somado - e na soma estão incluídos, com peso idêntico, domínio técnico e competência artística - tratavam de antigos temas, centrais nas comédias de costumes (oposição entre cidade e campo; arrivismo; relações de dependência entre casamento e finanças), nelas provocando, como se dissesse, alguma atualização temática, com vistas à reflexão e sabedoria, parece indiscutível.⁹ É o caso especialmente interessante das alterações (também aqui deslocamentos) no enredo tradicional e na construção de determinados personagens - tipo, destinadas a gerar a "inversão" na positividade que passa a ser alocada no urbano; com ênfase nos conflitos que muitas vezes levam ao desquite ou ao divórcio.

Portanto, para o historiador do teatro que observa os caminhos percorridos pelo teatro brasileiro sucessivo, talvez não fosse de todo inoportuno verificar em que medida a maleável comedioria carioca, feita de reaproveitamento e de mixórdia, capaz de inserção vitoriosa no modo de produção teatral da cidade no período, em detrimento da continuidade do espelhinho costumeiro, não mereça ainda, por parte do historiador do teatro, do passado ou contemporâneo, alguma contribuição crítica capaz também de lhe garantir novos capítulos na história do teatro brasileiro.

Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti)

(professora da UNIRIO e da UDESC;

pesquisadora do CNPq: história do teatro)

Fontes:

TOJEIRO, Gastão. *O simpático Jeremias*. In: Revista de Teatro da SBAT. Rio de Janeiro, 1966 (n. 350)

_____. *O Felisberto do café ou A conferência do garçom*. Rio de Janeiro: Papelaria e Tipografia Coelho, 1941

GONZAGA, Armando. *Sua excelência o candidato....* In: Comédias. São Paulo: Teixeira, 1940

_____. *O mimoso colibri*. Arquivo Nacional – Seção Polícia – Censura Teatral. (Notaçāo: 2^a Delegacia Auxiliar de Polícia da cidade do Rio de Janeiro – 1923; texto datilografado)

Obras citadas:

ANDRADE, Mário. "Posfácio inédito (1926?)". In: *Amar, verbo intransitivo. Idílio*. (Estudo e edição revista por Telê Porto Ancona Lopez). Belo Horizonte; Rio de Janeiro : Itatiaia, 2002. p. 151-152 (Biblioteca de Literatura Brasileira. Vol.2)

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro : Rocco, 1993

CARVALHO, Sérgio Ricardo. *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. São Paulo : USP (Doutorado em Letras), abril de 2003 (inédito)

CHIARADIA, Maria Filomena. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a "menina – dos – olhos" de Paschoal Secreto*. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO; 1997.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo : Global, 1997.

PARREIRA, Aline. *A 'vida teatral' de Armando Gonzaga na convivência com a comédia ligeira: apontamentos para uma biografia*. Rio de Janeiro : UNIRIO; DTT (Monografia de conclusão de curso de graduação), novembro de 2003. (inédito)

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo : Edusp, 1999.

_____. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993

_____. *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997

RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). "O sentimento encalacrado entre o dote e o divórcio: economia das trocas amorosas no teatro ligeiro". In: *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis, 08 a 11 de outubro de 2003. ABRACE, 2003. p. 27-29 (Memória Abrace VIII)

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

NOTAS

¹ A versão original deste texto foi base para comunicação, do mesmo título no II Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro: Modos periféricos de criação, produção e recepção teatral – UDESC-UNIRIO-UFG, Blumenau, julho de 2003. Suas considerações integram –se a aquelas tecidas em nosso texto *O sentimento encalacrado entre o dote e o divórcio: a economia das trocas amorosas no teatro ligeiro* (2003) e resultam de pesquisas realizadas no no âmbito do projeto integrado "Um estudo sobre o cômico. Parte II : A produção do teatro ligeiro na cidade do Rio de Janeiro através da escrita cênica de Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro" (UNIRIO; CNPq). Para outras informações consultar ou o diretório Grupos de Pesquisa do CNPq.

² In: *Teatro do Brasil*, Movimento, n.02, novembro de 1928. p. 14-15. Apud CARVALHO, "O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade" (2003).

³ MAGALDI, Sábatu. *Panorama do teatro brasileiro*. (1997 : 191 - 206)

⁴ A expressão toma de empréstimo o sábio e saboroso título da obra de ARAÚJO. (1993)

⁵ Para Armando Gonzaga (1889-1953), as pesquisas realizadas localizaram, dentre os inúmeros indicativos, 44 textos dramáticos (publicados, datilografados ou manuscritos, conservados em acervos públicos da cidade do Rio de Janeiro), assim como 78

peças dentre as centenas que teriam sido escritas por Gastão Tojeiro (1880 – 1965). Estes resultados foram possíveis, graças ao desenvolvimento integrado de pesquisa em teatro. Aproveitou-se a oportunidade para divulgar o importante trabalho realizado por pesquisadores de iniciação científica, graduandos da Escola de Teatro, envolvidos no projeto integrado durante os anos de 2002 e 2003: Adriana Machado, Aline Parreira e Renato Consorti, bolsistas, respectivamente, da UNIRIO, do CNPq e da FAPERJ.

⁶ Op. cit.

⁷ "Fábrica do teatro ligeiro" é uma expressão da época, cunhada para qualificar, positivamente, a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, de Paschoal Segreto. Ver a respeito a dissertação de Maria Filomena CHIARADIA. (1997), que dedica um inteiro capítulo ao estudo da produção da Companhia e que leva justamente o título "A fábrica do teatro ligeiro". É, de fato, lamentável que este texto acadêmico e saboroso, demarcador de águas no que se refere ao tema, tenha tantas vezes se encontrado às portas da edição, sem que conseguisse até o momento chegar às vias de publicação.

⁸ Ver a respeito da vida teatral destes homens de teatro, em particular a de Armando Gonzaga, a monografia de conclusão de graduação em Teoria do Teatro, de Aline Pereira da SILVA, pesquisadora IC "A 'vida teatral' de Armando Gonzaga na convivência com a comédia ligeira - apontamentos para uma biografia". Rio de Janeiro : UNIRIO; DTT, novembro de 2003. (inédito)

⁹ RABETTI (2003). Op. cit.

Título : A INVESTIGAÇÃO DO MODO MELODRAMÁTICO DE INTERPRETAR NOS CIRCOS-TEATROS POR MEIO DE LABORATÓRIOS EXPERIMENTAIS

Paulo Ricardo Merísio*

Com base em importantes discussões que vêm permeando o Projeto Integrado *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas, relativas ao conceito modo de interpretar*, estão sendo realizados laboratórios experimentais no âmbito do Curso de Educação Artística - Habilitação Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Tal experiência contempla parte das atividades de pesquisa teórico -

práticas previstas no meu Projeto de Pesquisa de Doutorado "O circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980: um estudo do modo melodramático de interpretar", orientado pela Profª Beti Rabetti. Este texto visa apresentar resultados da primeira etapa de investigação desses laboratórios, que engendraram a elaboração da aula – espetáculo *Interpretação melodramática dos circos-teatros brasileiros*,

apresentada no II Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro UDESC - UNIRIO - UFU 2003: *Modos periféricos de produção e de recepção teatral: dramaturgia, cena e público*, em 05 de julho de 2003, Blumenau/SC.

O conceito *modo de produção artística* é questão que vem ocupando amplo espaço de discussão no âmbito das pesquisas do Projeto Integrado e parte de uma visão de que o fazer teatral está sempre ligado às condições econômicas, políticas e sociais de produção. Trata-se, no caso da interpretação, de procurar subsídios para investigação em determinantes concretas do trabalho atorial tais como performance corporal/vocal, companhias, realidade do palco, salário, moda, e não em estilos ou gêneros.

Ao se optar pela expressão modo de representar, faz-se, na verdade, uma escolha conceitual e metodológica que reflete na própria seleção das fontes e elaboração dos laboratórios experimentais.

A dramaturgia do circo-teatro pauta-se em uma escrita destinada a ser complementada na cena, por meio da performance de seus atores e está calcada em um modo peculiar de produção que define alguns elementos que compõem tal cena teatral. O repertório varia diariamente e os atores têm pouco tempo para ensaiar. Há, em função desta estrutura, a figura do ponto, que auxilia no exercício de lembrança das falas no momento mesmo da representação. O modo de representar está apoiado no domínio de uma série de conhecimentos prévios adquiridos em âmbito familiar e, de forma empírica, pelo próprio cotidiano artístico em que tais artistas crescem. Os personagens melodramáticos enquadram-se em papéis bem definidos com características inequívocas. Desta forma pode-se identificar papéis como o mocinho/galã, a mocinha/ingênua e o vilão, que pertencem claramente a um dos dois lados: o do bem ou o do mal. Todos esses elementos norteiam a elaboração dos laboratórios experimentais e orientam, principalmente, a seleção das fontes documentais trabalhadas.

A questão principal de tais laboratórios é investigar se o melodrama circense-teatral, com sua estrutura maniqueísta e seu modo de interpretar exagerado – onde o lírico atinge o patético –, pode ainda estabelecer a implementação de traços atualizadores que permitam uma comunicação com o público de hoje, ou se esta relação de interesse só se estabelece por meio de uma abordagem irônica, que investe em uma automática superposição de contornos cômicos.

Para esta primeira parte dos laboratórios foi selecionada uma cena do melodrama *Três almas para Deus* (1979)¹, onde os personagens expõem claramente a função de seu papel na trama: o vilão (Camargo) descobre o enamoramento do galã (seu filho Carlos) e da ingênua (Mirna) e obriga, em função da diferença de classes entre os dois, que seu filho vá estudar, por seis anos, nos Estados Unidos. Nesta cena, que foi trabalhada em três etapas, encontram-se: o vilão Camargo, a mãe Julieta, os apaixonados Carlos e Mirna e o servo fiel Rufino².

Na primeira etapa, buscou-se uma espécie de abordagem branca do texto para que se pudesse identificar características melodramáticas presentes na própria dramaturgia. Os atores tiveram muita dificuldade de concentração e o enfrentamento do texto causou freqüentemente o riso.

Na segunda etapa, pediu-se que os atores trouxessem para a cena a visão que tinham de uma construção melodramática de seus papéis. Apesar de uma surpreende timidez em relação à linguagem melodramática, tal exercício conquistou uma nova qualidade de concentração, que, segundo os atores, está relacionada, principalmente, ao início da construção de seus personagens.

Na terceira etapa, ouviu-se a versão em áudio³ da cena que estava sendo trabalhada, procurando-se incorporar tintas da interpretação melodramática identificáveis na gravação. Na medida em que a gravação ao vivo capta uma série de ruídos do próprio circo, que ao longo do processo foram realizadas leituras relacionadas a esse universo, e que se tinha acessado uma série de imagens dos circos, foi possível empreender um exercício de visualização, além da cena, de todo o ambiente circense. Nesta etapa os atores deram um grande salto, passando a acreditar na potencialidade de seus papéis e da cena que estava sendo investigada.

Pôde-se constatar que, depois de vencidos alguns preconceitos pelos atores, foi possível vislumbrar uma surpreendente qualidade na cena melodramática. Qualidade alcançada a partir de uma série de estímulos realizados com base no exercício da cena e que vem reforçar a potencialidade dos Laboratórios Experimentais como instância de investigação.

Como conclusão, é importante ressaltar a potencialidade que se vislumbrou no modo de interpretar melodramático como mais uma ferramenta para o trabalho atorial. A articulação por papéis impõe ao ator uma série de dados anteriores à leitura do texto

e propõe uma abordagem diferenciada do personagem a ser trabalhado. Também a presença do ponto requer um estado de alerta em que o ator se vê obrigado a estabelecer um exercício de triangulação entre personagem/ponto e personagem/platéia, impondo, a grosso modo, um exercício de distanciamento em relação ao personagem. É ainda um exercício de rompimento com valores e conceitos pré-estabelecidos em relação ao universo popular, que articula de forma prática o trabalho atorial ensinado na universidade ao modo melodramático de interpretar.

*Paulo Ricardo Merisio (bolsista D. CAPES – PQI; orientação Profª Beti Rabetti; PPGT; UNIRIO/ DEMAC; UFU)

Notas

¹ Até o presente momento não foi localizada a data em que este texto foi escrito. Havia nos circos-teatros a prática de se repassar os textos oralmente, prática que era reforçada pela grande mobilidade dos artistas entre os circos-teatros. Estamos adotando para as peças que serão utilizadas como fonte, o ano de transcrição do manuscrito pertencente à coleção de Humberto Tangará.

² Nesta primeira etapa temos a participação dos seguintes atores: Ana Carla Machado de Moraes (Mima – a mocinha/ingênua); Fernando César Prado (Carlos – o mocinho/galã); Lilian Morais de Paiva (ponto); Marcelo Batista Gomes (Rufino – o servo fiel); Maria De Maria A. Quialheiro (Julietta – a dama galã/ mãe); Rodrigo Rosado (Camargo – o vilão). Bruno Ribeiro é responsável pelos registros em vídeo.

³ Gravação ao vivo do espetáculo no Circo Carlito, em 1976. Pesquisa Criação do espetáculo teatral em São Paulo: centro e periferia, coordenada por Maria Thereza Vargas (1976). Produzido pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart) – Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/SP. (Acervo: Arquivo Multimeios – CCSP/SP).

Apresentação da Aula - Espetáculo Interpretação Melodramática nos circos- teatros brasileiros

Blumenau/SC, 05 de julho de 2003.



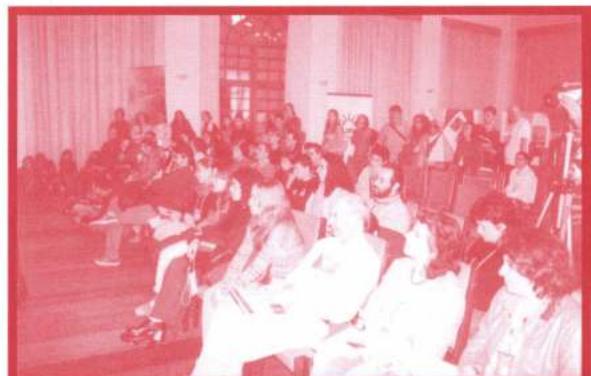
Atenção à postura dos papéis: o contraste entre o vigor do vilão e a atitude submissa dos outros personagens.

Na foto: Lilian de Moraes Paiva (ponto), Paulo Merisio (fundo), Marcelo Batista Gomes, Maria De Maria Quialheiro, Fernando César Prado, Rodrigo Rosado e Ana Carla de Moraes.

Foto: Bruno Ribeiro.

BRET (Banco de recursos para estudos teatrais)

Projeto Integrado Um estudo sobre o cômico: o teatro popular



Platéia da aula espetáculo: composta por pesquisadores participantes do Seminário e pessoas vinculadas ao Festival. Notem-se as diferentes expressões no público: o envolvimento de alguns espectadores contrasta com o riso de outros.

BRET (Banco de recursos para estudos teatrais)

Projeto Integrado Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas.

UNIRIO. Apoio: CNPq; FAPERJ



Título : HISTÓRIA DO ESPETÁCULO: INDÍCIOS DE CENA/ICONOGRAFIA

Adriana de Lima Machado*

Para Alberto Manguel, em seu livro *Lendo imagens*, todos nós temos o direto de ler imagens e suas histórias, histórias essas que estão “explícita ou secretamente entrelaçadas em todos os tipos de obras de arte”¹.

Partindo desta afirmação, cabe a pergunta: a toda imagem é possível uma leitura? Acredito que a resposta seja: sim, desde que se tenha aprendido o “vocabulário”. Pois o universo imagético é vasto e aciona uma série de signos e símbolos, que sofreram transformações e adaptações de acordo com os interesses e necessidades das sociedades, sobretudo, interesses e necessidades políticas e religiosas.

Desde a pré-história o homem utiliza imagens para se comunicar. Esta comunicação se dá numa relação em que imagem gera história e história gera imagem.

Após estas breves considerações sobre imagens, iremos, a partir deste ponto, nos concentrar no material iconográfico que será analisado no âmbito do subprojeto Armando Gonzaga (1889-1953): memória da cena. Este material é composto, substancialmente por fotografias e caricaturas referentes a montagens de peças do já citado autor teatral.

A análise de imagens fotográficas requer do pesquisador a clareza de que:

“Toda representação visual é uma projeção imaginária do sujeito sobre um objeto, mesmo aquela que se pretende fundamentada no registro do dado. Nada escapa, portanto, ao processo de elaboração simbólica e de atribuição de significados, mesmo as imagens que perseguem a “verdade”, ou a reprodução “fiel” da realidade, como a fotografia.”²

Nossa intenção, nesta etapa do projeto, é encontrar indícios de cenas em materiais iconográficos referentes a espetáculos teatrais de Armando Gonzaga, procedendo à análise de elementos teatrais, tais como: marcação, figurino, expressões corporais, cenários, etc., presentes naquele teatro. Nesta comunicação iremos nos deter na análise das charges.

Quando olhamos para uma imagem, nossa atenção volta-se para um conjunto de símbolos, ou

até mesmo para um único símbolo - embora admitamos que por trás dele possa haver um sem número de significados, reunidos num único elemento pela percepção de quem a criou -, e somos obrigados a lê-la por inteiro. Captar num só lance, “numa instantaneidade de flagrantes” uma fisionomia, um gesto, uma cena, esta era a missão de nossos caricaturistas, encarregados de ilustrar as críticas teatrais nos periódicos ou os cartazes dos teatros.

Em nossas pesquisas nos periódicos, destacou-se o chargista Francisco Guimarães Romano, ou simplesmente: Romano. Foi no jornal *A Noite* que fomos encontrar os flagrantes das cenas do teatro ligeiro de Armando Gonzaga. Um total de 23 charges para as sete peças selecionadas, no período que vai de 1921 a 1924. A ligação de caricaturistas com o teatro era bastante estreita, e não raro encontrar homens do traço que também se aventuravam pelos palcos, sejam como autores, atores, cenógrafos ou figurinistas, temos como exemplos Raul Pederneiras, K Lixto e J. Carlos. “Daí o relevo que os artistas e as representações teatrais sempre tiveram nas publicações ilustradas brasileiras[...]”, diz Herman Lima em seu livro *História da caricatura no Brasil*.³

Partindo para a análise deste corpo de charges, percebemos que a maneira como se apresentam, seguidas por legendas - legendas que à frente trataremos com mais detalhes -, indica que se tratam de momentos de maior comicidade dos espetáculos, o que podemos confirmar quando cotejamos os textos teatrais com as cenas reproduzidas pelas charges. É certo que uma das funções daquelas charges é a de divulgar o espetáculo, portanto, nada mais lógico do que privilegiar “pontos altos” da peça, a exemplo do que faz a crítica escrita. Mas é inegável que há uma confluência entre a intenção do autor, a reação da platéia e a percepção da crítica. E caso tivéssemos o equivalente fotográfico das charges, talvez pudéssemos perceber até que ponto há uma captura imparcial de gestos e expressões, sobretudo faciais, por parte dos chargistas e em que momento entra o imaginário deste artista ao retratar os espetáculos. Um exemplo deste imaginário é uma charge sobre a peça *O tio salvador* que tendo sido levada à

cena no final do ano – mais precisamente no mês de dezembro – é considerada uma “jóia do teatro” sendo oferecida ao Ano Novo pelo Ano Velho, o primeiro representado por uma criança e o segundo por um velho.

Voltando a questão das legendas que acompanham as charges, o que se percebe a partir de alguns espetáculos é a utilização, cada vez mais efetiva, da charge como propaganda. O que é demonstrado pela diminuição gradativa da legenda que comportava um pequeno comentário sobre a peça até seu desaparecimento e substituição por frases de publicidade, como por exemplo: “Todos ao Trianon”, que figura em charge que comemora cinqüenta representações da peça *Graças a Deus*,

de Armando Gonzaga, onde o elenco é representado no que parece ser o agradecimento final à platéia.

As considerações tratadas neste texto são iniciais e resultam de um primeiro contato com material teórico sobre imagens, bem como de uma primeira análise do material iconográfico levantado e processado referente às montagens de peças de Armando Gonzaga. No entanto, é provável que algumas pontuações sejam pertinentes e agreguem valor às futuras discussões teóricas durante o desenvolvimento das atividades de análise iconográfica.

Adriana de Lima Machado é

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais : morfologia e história*. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.
KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.) *Imagem e memória*. Rio de Janeiro : Garamond, 2001.
LAGO, Pedro Aranha Correa do. *Caricaturistas brasileiros: 1836-1999*. Rio de Janeiro : Sextante Artes, 1999.
LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963, v. IV.
MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.

Notas

- ¹ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
² KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.) *Imagem e memória*. Rio de Janeiro : Garamond, 2001.
³ LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963, v. IV.

Título : REFLEXÕES SOBRE A IDÉIA DE ATOR MARIONETIZADO

*Gláucia Grigolo**

Neste estudo apresento as noções de ator marionetizado, que estão relacionadas ao tema de minha dissertação intitulada a priori de *O ator em função espetacular: desdobramentos de sua autonomia*.

No contexto da pesquisa, este tema pretende mapear a presença deste conceito no trabalho de alguns encenadores e dramaturgos, e perceber suas reverberações na cena contemporânea.

No início do século XX, vários pensadores do teatro manifestaram de formas diversas o interesse pelo teatro de marionetes. Este interesse acabou por refletir em diferentes concepções estéticas e diferentes princípios relativos ao trabalho do ator. É possível

detectar a presença de alguns aspectos comuns em várias épocas, como nos trabalhos de Kleist, Maeterlinck, Alfred Jarry, Gordon Craig, Meyerhold e no Movimento Futurista. De maneira particular, todos apropriaram-se destas idéias em suas encenações, textos, manifestos e propostas, oferecendo algumas opções para o entendimento deste discurso:

Opção 1: O ator perfeito

Em 1810, o dramaturgo alemão Henrich Von Kleist definiu a noção que entendemos hoje por marionetização, através de algumas características que considerava essenciais ao trabalho do bailarino ou do ator, por meio de um manifesto “Sobre o Teatro das

Marionetes". Neste texto, Kleist refere-se à idealização do ator e se apóia na imagem da marionete de fios. Este tratado recebeu maior importância no início do século XX, quando as intenções estéticas da modernidade refizeram o olhar aos escritos e as idéias foram assumidas por outros diretores e atores.

O *ator marionetizado*, para Kleist, é o ator mecânico, idealizado a partir do conceito da marionete como forma de perfeição teatral, portanto neste contexto, a palavra *mecânico*, ou *autômato*, refere-se à perfeição, beleza e rigor, não associada ao automático de modo pejorativo. O *ator marionetizado* realiza movimentos tão orgânicos que se tornam quase mecânicos. As ações são efetivas, sem gestos poluidores ou ilustrativos. Ele não apenas executa as ações, mas contribui de maneira muito particular para a criação da cena, deixando absorver-se por ela. O *ator perfeito*, segundo Kleist, precisa estar privado de simetria, mobilidade e leveza, de modo que a atuação se apresente sem rigidez e afetação.

Opção 2: O ator estátua

A estética simbolista traz consigo uma ruptura com a estrutura do texto dramático, com o realismo vigente, a exemplo dos textos de Maeterlinck, que são apresentados como "peças para marionetes". Isso não quer dizer que seu interesse perpassava pela idéia do teatro de marionetes propriamente dito, mas o que tinha em vista era um "teatro de andróides". Afirmava que: "a cena é um lugar onde morrem as obras primas, porque a representação de uma obra prima com a ajuda de elementos accidentais e humanos é antinômico¹". E ainda: "o ser humano poderá ser substituído por uma sombra, reflexo, projeções numa tela, de formas simbólicas ou ser com aparência de vida sem ter vida. Eu não sei, mas a ausência do homem me parece ser indispensável.²"

Em seus textos, Maeterlinck propõe uma visão de mundo tediosa, triste, pessimista. Exige que o ator busque uma nova gestualidade, compondo personagens arquetípicos, numa esfera sombria e melancólica. O ator simbolista é uma estátua falante, quase imóvel, com sua face congelada. Utiliza-se de pausas, silêncios, para valorizar a densidade conseguida através da luz e de outros elementos simbólicos. Esta densidade é sugerida ao público através das vibrações internas dos atores, explicitando que os personagens são destituídos de vontade própria por estarem impotentes frente ao mundo, frente à impossibilidade de superação da morte.

Opção 3: O ator despersonalizado

Para Alfred Jarry, a marionete, antes de ser um meio de diversão ou provocação, é um instrumento que permite realizar um teatro abstrato e alusivo. Ela

não está em cena para "encarnar" um personagem, mas para possibilitar que o manipulador se "libere de seu corpo" e a utilize para expressar parte de si mesmo. Assim, Jarry propõe a idéia de *ator despersonalizado*, aquele que se transforma fisicamente para encontrar uma movimentação parecida à das marionetes (voluntariamente limitada)³, buscando uma voz especial para compor com o uso da máscara do personagem. Esta representação é figurativa, não encarnada. O personagem não é estruturado psicologicamente, mas é síntese de atitudes e opiniões que se modificam rapidamente nas relações. As situações geralmente estão próximas à vulgaridade, à idiotice, à infâmia e ao grotesco, fugindo ao bom senso. Não é caricato, mas oscila entre o universo do real e do exagero, geralmente provocando o riso.

Opção 4: O ator marionete

Edward Gordon Craig polemiza com o meio teatral quando afirma que "o ator deve apagar-se em benefício das idéias⁴". Esta dura crítica ao trabalho dos atores se baseia no desejo de Craig de que o diretor seja o absoluto comandante da cena. Como cenógrafo, iluminador e figurinista, o diretor inglês afirmava que havia muita "humanidade" em cena, e isto era prejudicial ao trabalho dos atores.

A prática teatral para os atores de Craig se aproximava ao sacerdócio, com dedicação extrema e rigorosa. A idéia de *ator marionetizado* em Gordon Craig, é a *supermarionete*. Está relacionada com a máscara que cobre inteiramente o corpo do ator, onde os traços da "persona" não são revelados, onde não há espaço para sensações pessoais, não é possível mesclar emoções da personalidade na representação. Tanto quanto uma técnica, Craig sugere a criação de uma ética, o desaparecimento simbólico do ator e sua substituição pela marionete, já que não via nos atores de sua época as potencialidades necessárias para o êxito em cena. Neste jogo, o ator estaria subordinado à perfeição cinética da marionete, e a real consequência seria a despersonalização do teatro, ou seja, a naturalização da marionete e a marionetização do teatro.⁵

Opção 5: O ator uniforme

Para pensar na *marionetização do ator* segundo Meyerhold, é importante perceber o contexto histórico, a Rússia do início do século XX. Época em que os operários das fábricas foram modelos de participação do povo em todos os segmentos da sociedade. Neste sentido o ator é operário de seu próprio trabalho. O povo reconhece o operário no palco, expondo seus métodos operacionais. Desde a roupa do ator até o cenário fazem referência ao dia-a dia das fábricas. Macacões de uma só cor, cenários que se revelam enquanto máquinas, criados por uma estética

construtivista e por fim a interpretação, pautada na economia dos gestos, sem exageros, justa, plena, uniforme. Meyerhold varre do palco os acessórios de papel-machê, os telões pintados, e abre espaço para o cenário construtivista, geométrico, funcional, "um trampolim para os virtuosismos acrobáticos do ator".⁶

Este "desnudamento" é refletido também na representação. Meyerhold "anseia transformar o jogo interpretativo em apresentação atlética, em torneio muscular, em 'fuga' de saltos, golpes simulados de esgrima, rasteiras, cinturas, flexões. O ator deverá se acostumar a dominar o próprio 'aparato biomecânico', coordenando seus movimentos com uma meticulosidade algébrica que, ainda assim, não exclua o encanto da agilidade."⁷

Através da Biomecânica, o papel é articulado em um gráfico reflexológico, uma espécie de partitura de golpes, contra-golpes plasticamente desenhados no espaço.

O repertório qualificava o ator para o trabalho, e mais que um método foi uma pedagogia capaz de interferir na obtenção do tipo de interpretação idealizada. A biomecânica surge neste contexto e com este intuito, de servir ao trabalho de composição do ator.

Opção 6: O ator gás

O Futurismo Italiano trouxe consigo um momento de grande ruptura nas artes plásticas, na poesia, na música, no cinema e também no teatro. Através dos Manifestos Futuristas, foram ditadas regras de conduta, desprezo, valorização, fragmentação e negação de diversos segmentos artísticos, sociais e políticos. As idéias futuristas para o trabalho do ator se assemelham a marionetização sugerida por Jarry, porém, radicalizadas, na medida em que a proposta é substituir a presença física do homem por objetos, onde tudo passa a ser máquina. As personagens e os atores são despersonalizados, transformados em raios de luz, cubos, cones, numa espécie de mutação tecnológica, fazendo parte da poesia futurista.

Para os Futuristas, a presença do homem em cena rompe o mistério que rege o teatro, um templo de abstração espiritual, metafísico. O ator é um elemento inútil para a ação teatral, como exalta Prampolini:

(...) os atores humanos não poderão mais ser suportados, como títeres ou como supermarionetes de hoje que os reformadores recentes preconizam; nem estas nem aqueles podem exprimir suficientemente os aspectos múltiplos concebidos pelo autor teatral. Vibrações, formas

luminosas (...) agitar-se-ão, retorcendo-se-ão dinamicamente, e esses verdadeiros atores-gás de um teatro desconhecido deverão substituir os atores vivos.⁸

A partir destas idéias expostas, penso que estes encenadores e autores citados têm, dentre outros, um ponto em comum: a marionete - seja como linguagem, como imagem, idéia ou forma. Isso se reflete na insistente negação ao realismo, na construção da representação sem aprofundamento psicológico, na presença do diretor como o grande responsável pela criação da cena e na interface com as artes visuais. Assim, a marionetização do ator pode ser considerada como um princípio estético. Não trabalha com a presença cotidiana do homem, mas utiliza-se da condição humana metafórica e simbolicamente.

Todos estes exemplos fazem parte de uma gama maior de propostas sobre a marionetização do ator e todos estes caminhos levam à mesma indagação, que diz respeito a algumas questões: a marionetização é algo que se vê na realidade ou reflete projetos estéticos de diretores? Pertence ao universo do ator ou do diretor? Hoje em dia, no século XXI estas proposições ainda são aplicáveis ao trabalho do ator?

Estes são alguns dos questionamentos presentes em meu projeto de pesquisa, e referem-se também à procura da identificação de grupos no Brasil que trabalhem com alguns princípios da marionetização. Por hora, através do mapeamento destas informações encontrou-se um exemplo: o Grupo Cena 11 de Dança, de Florianópolis, que apesar de ser uma companhia de dança, desenvolve em sua pesquisa o estudo de alguns conceitos estreitamente ligados ao fazer teatral.

Talvez a evolução, ou a correspondência do termo ator-marionete /corpo- marionete, esteja agora relacionada ao termo corpo-remoto-controlado⁹, já que a marionete deu origem a corpos de videogame, robôs e ciborgues, através das formas de articulação, suspensão, precisão, controle e gravidade. Este corpo-remoto-controlado é entendido como aquele que controla e é controlado ao mesmo tempo, simultaneamente. O jogador é controlador (manipulador) e controlado (marionete), e quem o controla?

Técnica e estética se associam, se misturam e se confundem no corpo-remoto controlado. O Grupo Cena 11, através do desenvolvimento de uma técnica, juntamente com questionamentos que não deixam de pairar sobre os pensamentos do coreógrafo Alejandro Ahmed, aplica a idéia de remoto controle nos corpos dos bailarinos. Utiliza-se de inspirações vindas das marionetes, e principalmente do videogame:

Em SKR, o bailarino também trata

o corpo do outro como uma marionete e a idéia do corpo remoto controlado parece ainda mais clara. Aliás, a pergunta correta seria: quem é a marionete? Quem manipula o corpo de quem?

*O comportamento automático que os bailarinos desenvolvem nas sequências de movimento revela a idéia de co-participação e subsequente acordo. O que controla também é controlado na mesma medida, porque ambos constroem juntos essa situação.*¹⁰

Segundo Aristóteles, as artes miméticas podem ser diferenciadas por seus meios, objetos e modos de imitação¹¹. Portanto, a busca pela perfeição, pelo modelo da marionete revela que este princípio pode estar associado à imitação. O ator passa a imitar a forma cinética da marionete, os seus movimentos, mediante a observação da figura. A marionete seria o objeto de imitação, e através do modo dramático, combinado com a linguagem, a voz, os gestos e outros elementos, o ator chega à representação.

Desta forma, segue-se a linha de raciocínio de minha pesquisa, tentando entender se estes princípios estudados de alguma forma reverberaram ou reverberam na cena contemporânea. Diretores poloneses como Tadeusz Kantor e Leszek Madzik¹² de alguma forma aplicaram estes conceitos em suas encenações. Ambos apresentam uma forte ligação com as artes plásticas, transferindo para o palco algumas possibilidades de construção espetacular baseadas em princípios plásticos e visuais.

Particularmente, no caso de Leszek Madzik, com encenações ainda vivas, é possível detectar a presença de algumas influências, visto que seu teatro procura relacionar-se com o espectador através das imagens e com ele dividir as indagações e sentimentos pessoais do próprio diretor e de seus atores, sem o uso de palavras pronunciadas. O ator é uma parte do "quadro", da dramaturgia visual, e é animado por Leszek, mas não deixa de dar a vida, a forma do personagem na cena.

A partir destes apontamentos abre-se caminho para uma trajetória de descobertas, que com certeza não se encerrará nas páginas da dissertação. A experiência prática da pesquisa tem por objetivo redirecionar o olhar daqueles fazedores de teatro, esclarecendo que marionetizar-se em cena, não pressupõe a falta de vontade, de caráter, mas sim, implica limpar-se de si próprio, ceder seu lugar, sua

personalidade arraigada no seu repertório de signos pré-adquiridos e lançar-se puro¹³ numa experiência singular.

*Gláucia Grígolo é aluna do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. Poética. Tradução e Notas Salvador Mas. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.
- ERULI, Brunella. *Ubu y el hombre de la Cabeza de Madera*. In: PUCK n.1. Charleville- Mézières: Institut International de la Marionette, 1991.
- CRAIG, Edward Gordon. Del arte del Teatro. México: Gaceta, 1995.
- KRYINSKI, Wladimir. Um desorden sofisticado. In Puck. El Titere y las Otras Artes – Cuerpos e el Espacio. Número 4. Bilbao: Éditions Institut International de la Marionette/ Centro de Documentación de Titeres de Bilbao, 1992.
- MAETERLINCK, Maurice. *Menus Propus.Le Théâtre*. In Plassard, Didier. *Le Mains de Lumière.Textes réunis et présentés*. Charleville –Mézières: Éditions Institut International de la Marionette, 1996. Tradução: Válmor Nini Beltrame.
- MEYERHOLD, Vsevolod. Teatro de Feira, 1912.
- PRAMPOLINI, Enrico. Cenografia Futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fomari. O Futurismo Italiano. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SOBREIRO, Teotônio. Workshop com Leszek Madzik. Relatório de Oficina. SP, 1999.
- SPANGHERO, Maira. A dança dos encéfalos acesos. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Notas

¹ Maeterlinck, 1890.

² Idem.

³ ERULI, 1991.

⁴ CRAIG, 1995.

⁵ KRYINSKI, 1992. p.14

⁶ RIPELLINO, 1996. p.260

⁷ Idem.

⁸ PRAMPOLINI, IN Bernardini, 1980. p.194.

⁹ Termo usado pelo Grupo Cena 11.

¹⁰ SPANGHERO, 2003 p.121.

¹¹ Poética, 1448- a

¹² Leszek Madzik, diretor polonês muito atuante no mundo todo. Seu teatro revela uma composição visual e sonora, composta sobretudo por papel, luz e som

¹³ SOBRINHO, Teotônio. Relatório de Oficina com Leszek Madzik. São Paulo, 1999.

Título : O ESPETÁCULO SOLO COMO UMA ESTRATÉGIA DE PRODUÇÃO DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

(Fragments para uma definição)

Nerina Raquel Dip*

Este trabalho representa um passo inicial em uma pesquisa que busca estudar o fenômeno do *Espetáculo Solo* como manifestação de uma teatralidade contemporânea. A matriz desta pesquisa está situada no contexto do teatro argentino e se articula a partir do meu interesse particular em estudar o *Espetáculo Solo* e possíveis relações deste com o lugar da mulher na construção de modalidades espetaculares na contemporaneidade.

O fato de que a pesquisa se iniciou no contexto do teatro argentino implicou sua formulação a partir do conceito de teatro *unipersonal*. O trabalho realizado já no Brasil, no marco do Curso de Mestrado, implica uma reflexão inicial sobre as consequências do trânsito entre diferentes culturas e contextos linguísticos.

O verbo traduzir normalmente nos remete a uma ação imprecisa. Os fenômenos que são enunciados de uma determinada maneira em um idioma, nem sempre encontram correspondência absoluta em outro. Tentar forçar os termos traz consigo riscos em trabalhos onde a palavra é o principal veículo.¹

Encontrar as palavras certas em uma língua distinta da língua materna, para definir fenômenos sociais que não se desenvolvem em um espaço preciso, é um grande obstáculo em um trabalho de pesquisa. Por outro lado isso nos leva a pensar na sinonímia, na possibilidade de intercambiar termos, o que necessariamente no coloca frente ao problema da relatividade de suas significações.

Qual é, em português, a palavra que dá nome a esse fenômeno teatral que na Argentina se conhece como '*unipersonal*'?² Poderá ser monólogo? Solilóquio?

O 'unipersonal' é um espetáculo interpretado por um ator. Mas esta não é a única condição para que o chamemos de monólogo. Os dois formatos espetaculares são monogais, tal como sustenta Beatriz Trastoy, mas dentro delas também existem outras formas teatrais com um só interprete como responsável pela representação: o recital, o monodrama, o melólogo e o one-man-show. (Trastoy, 2002: 59)

Tentarei analisar as diferenças entre o *unipersonal* e o monólogo. Uma grande diferença está no fato de que nesta ultima forma, o discurso da personagem não está dirigido diretamente a um interlocutor e no caso do *unipersonal*, trata-se de um jogo de representação onde, se bem existe um ator, não encontramos apenas uma personagem. Continuando com as diferenças, o monólogo se caracteriza também por uma negação do dialogo; isto é por carecer dessa instância de intercambio dialógico. No *unipersonal* o dialogo existe sim, mas a partir de outra perspectiva: as personagens que nele interferem dialogam, só que o dialogo é deslocado, e não encontramos apenas sua versão clássica como diálogo entre personagens, senão que encontramos fragmentos onde o ator dialoga com a personagem, as personagens dialogam entre sim, o ator ou as personagens dialogam com o público, ou com os recursos técnicos, ou com os objetos. Trastoy diz a respeito disso:

"El monólogo es siempre una forma latente de dialogo con un interlocutor, en general ausente. Así, la construcción semántica del monólogo dramática no difiere básicamente del dialogo, salvo por el hecho de que no está dividido en discursos que se alternan ni se basa en la pluralidad de los contextos". (Trastoy, 2002: 53)

Tudo isso significa que a palavra 'monólogo' não é suficiente para designar o fenômeno '*unipersonal*'. Mas as palavras têm também uma carga no imaginário das pessoas e a palavra 'monólogo' permite-me pensar algumas características do *unipersonal*, que sim compartilham ambos formatos espetaculares, como alguns

traços estilísticos próprios do gênero lírico e épico. Essas características aparecem expressadas na definição proposta por Trastoy:

...forma escénica sostenida exclusivamente por un actor, quien suele ser además guionista y director de la misma. Según el modelo predominante en los años 70, estos espectáculos frecuentemente representados en salas pequeñas, consistían en una suerte de collage o creatomanía de los textos, géneros y estilos de actuación. Su principal antecedente en el teatro occidental es el bululú, actor trashumante – heredero, a su vez, de los juglares medievales- que interpretaba (no narraba) todos los personajes de una obra previamente escrita, por lo general, loas o entremeses y cuya transformación física (vestuario, maquillaje, accesorios escénicos) se operaba frente al público.”

(Trastoy, 2002: 60)

Uma outra palavra sobre a qual podemos pensar é *solo*, cuja a carga simbólica é determinante. A palavra *unipersonal* é composta de dois elementos: *uni*, que expressa o número um, e *personal*, implica na idéia de *pessoalidade*, condição do indivíduo, que finalmente recai na noção do espetáculo interpretado por só uma pessoa. Mais isso não implica necessariamente uma valorização da condição solitária desse ator. Pois, se reconhecemos as dimensões do acontecimento teatral podemos afirmar que este ator não está sozinho. O espetáculo teatral precisa, não apenas de um outro sujeito que intervenha no processo de criação - pelo menos como um olhar externo já suposto na lógica da criação -, como também de outros que se façam presentes no ato da representação.

No momento em que assumo que o fenômeno estudado será equivalente ao que em português se conhece como *espetáculo solo*, não somente opto por uma denominação do objeto, senão que também evoco os significados e as idéias contidas no vocábulo empregado. Isso acontece ainda quando se reconhece a existência de um abismo entre a idéia de significar e de nomear os objetos e os acontecimentos.

A percepção desse abismo não permite esquecer as características do acontecimento teatral. Se entendemos que tanto a ação como a omissão são ações políticas, então omitir ao *partener* (outro), ou fazê-lo desaparecer atrás de um véu mediante procedimentos da encenação, é também uma ação política.

O fenômeno teatral tem um grande poder de evocação e perturbação coletiva. A situação ficcional é projetada num lugar privilegiado que é o espaço cênico, por que a sociedade reserva esse Lugar (Augé) para a representação da imagem social do homem, como um espaço no qual se exercita também as imagens pessoais. É pertinente dizer que o espaço cênico é uma zona do encontro coletivo e simultaneamente de “encontros” individuais.

Quando o dramaturgo contextualiza as imagens, inevitavelmente as aprisiona num espaço. Não se trata de sugerir preconceitos a partir da noção da Unidade de Lugar, senão de pensar que a figura do homem é ressaltada para poder oferecer-se ao olhar dos outros. Pensado assim, o espetáculo *solo* omite o *partener* da mesma forma que a sociedade pode omitir o outro no terreno das relações, desta forma vemos a revelação do homem sozinho em um marco social que se caracterizaria pela exaltação das características individuais. Assim, a solidão, fator inquietante na sociedade contemporânea, parece ser reafirmada. E, contraditoriamente, à ela recorre o teatro cada vez que quer afirmar sua existência com evento de encontro, como se o espetáculo *solo* pudesse considerado como um refúgio que permite ao artista, ainda na máxima condição de solidão criar uma instância de diálogo. Uma última instância que reafirmaria a necessidade de contato humano.

Como interpretamos sob essa ótica, a função do solo? Que características sociais ele reafirma? A solidão? A não necessidade do outro? Não é seria possível pensar o espetáculo solo como um elemento a mais que caracteriza o homem contemporâneo que não necessita do outro para materializar suas obras? O solo (o *unipersonal*) se definiria como um jogo, uma trama que articula todas essas tensões.

Finalmente, caberia perguntar se o teatro cristaliza tudo o que o sujeito criativo espera de si mesmo e dos outros, que se esperaria desse jogo de solidão e representação?

Nerina Raquel Dip é aluna do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC

Bibliografia citada

- AUGÉ, Marc. 1994. Los "no lugares". *Espacios del anonimato (Una antropología de la sobre modernidad)*. Barcelona, Gedisa.
- QUINE, Willard. *Relatividad ontológica*. Editorial Tecnos. Barcelona, España. 1974
- TRASTOY, Beatriz. *Teatro autobiográfico*. Editorial Nueva Generación Buenos Aires, Argentina. 2002

Notas

1. "Vistas desde el punto de vista del museo, las palabras y sentencias de un lenguaje tienen sus significados determinados. Para descubrir los significados de la palabra del nativo puede que tengamos que observar su conducta, pero aún así los significados de las palabras se supone que están determinados en la mente del nativo, su museo mental, incluso en casos en los que los criterios conductistas no pueden descubrirnoslos. Cuando, por otra parte, reconocemos con Dewey que 'el significado... es primariamente una propiedad de la conducta', reconocemos que no hay significados, ni semejanzas, ni distinciones de significados, más allá de las que están implícitas en las disposiciones de la gente a la conducta manifiesta". (QUINE, 1974: 46)

2[1] "En una reflexión más profunda, la traducción radical comienza en casa. ¿Debemos identificar las palabras castellanas de nuestros vecinos con las mismas retahilas de fonemas en nuestras propias voces? Ciertamente; no. Algunas veces tropezamos con el hecho de que se facilita la comunicación si reconocemos que el uso de algunas palabras de nuestro vecino difiere del nuestro, y entonces traducimos esta palabra a una diferente retahila de fonemas en nuestro idiolecto. Nuestra usual regla doméstica de traducción es todavía la regla de la homofonía con lo que Neil Wilson ha llamado principio de caridad. Interpretamos heterofónicamente la palabra de un vecino para hacernos menos absurdo su lenguaje. La regla de homofonía es cómoda por lo general. No es un accidente que opere bien, puesto que la imitación y el feedback es lo que propaga el lenguaje." (Quine, 1962: 66)

Título : TEATRO DE GRUPO: modelo de organização e geração de poéticas

André L. A. N. Carreira e Valéria Maria de Oliveira*

A expressão teatro de grupo está muito presente no contexto do movimento teatral independente. Na atualidade se tem entendido por teatro de grupo, manifestações teatrais que se definem pelo uso do treinamento do ator, pela busca da estabilidade do elenco, por um projeto de longo prazo e pela organização de práticas pedagógicas.

A crescente fragilidade de mercados profissionais, nos quais, a figura tradicional do empresário teatral, exerce uma presença significativa, reforça a necessidade de articulação de formas de trabalho coletivas permanentes, que sustentem o esforço de atores e diretores. Isso faz o projeto de grupo de teatro se reafirmar como modalidade de trabalho preferencial, devido ao fato que esta oferece elementos de contenção para os artistas e aparentemente constitui uma forma organizacional mais adaptada às condições de produção fora do

marco comercial. As condições de trabalho mostram uma absoluta falta de espaços profissionais para os teatristas principalmente para aqueles atores que pretendem escapar à dominação das telas da televisão e da publicidade. É oportuno dizer que é prudente questionar se existe uma tendência significativa dentro do movimento teatral que busca escapar dessas forças hegemônicas já que a televisão e a publicidade parecem conformar uma lógica que domina até mesmo aqueles que se situam na periferia. Seria a condição periférica uma opção ideológica ou uma circunstância eventual?

A carência de espaços profissionais obriga a constituição de alternativas de trabalho de autogestão. Como a hipótese de rentabilidade a partir da tradicional temporada parece não se materializar para os grupos que funcionam fora do sistema da fama televisiva, a busca do ambiente dos festivais, dos projetos sociais e das práticas pedagógicas parece um caminho inevitável. Haveria outra

possibilidade de manter trabalhos teatrais independentes fora destes espaços? Provavelmente não, pois o desenvolvimento de um rígido sistema de produção que é determinado pela força do aparato da fama televisiva, não está permeável aos grupos a não ser através de outro paradigma de legitimação como é o patrocínio de grandes empresas.

No entanto, cabe diferenciar aquilo que é o grupo de teatro, isto é uma forma de organização para o trabalho teatral, da categoria *Teatro de Grupo* que, parece implicar em uma percepção diferenciada do lugar ocupado pelo núcleo de trabalho no panorama do movimento teatral.

Ainda que o trabalho coletivo seja característico do fazer teatral, as diversas possibilidades de organização deste trabalho conformam um leque amplo de formas e procedimentos que se definem por suas regras internas. A matriz que serve de paradigma à forma moderna de grupo de teatro se definiu a partir dos projetos que se estruturaram, especialmente a partir da busca de uma maior experimentação das questões relacionadas com o ator como via de construção da cena. Neste sentido o advento das pesquisas naturalistas no final do século XIX constituiu um elemento que contribuiu para impulsionar a organização de grupos permanentes de trabalho. As propostas do *Théâtre Libre* dirigido por André Antoine, que sugeria a adoção uma postura livre dos obstáculos impostos pelas rotinas massificadoras do lucro e da lógica do mercado, disseminou por toda a Europa as idéias do teatro independente. Essas idéias repercutiram na conformação de unidades grupais e posteriormente, se fizeram mais fortes nos anos 60 e 70 com o aparecimento de grupos experimentais como o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, o Living Theatre, entre outros.

Atualmente podemos identificar uma percepção que vê como fenômeno homogêneo o teatro de grupo, mas de fato isso representa uma simplificação que coloca em um mesmo lugar, diferentes formas de trabalho e produtos artísticos muito diversificados. A expressão *teatro de grupo* é atualmente um qualificativo que tem a qualidade de oferecer, ao olhar dos teatristas, um produto que parece se revestir de elementos quase míticos, referenciados principalmente na cultura de treinamento difundida pela *Antropologia Teatral*. Esses elementos são normalmente associados a uma potencial qualidade artística que estaria relacionada com projetos grupais que se auto definem pela atitude de repensar o próprio teatro.

Assim, percebemos que o *teatro de grupo* aparece como uma promessa de permanente reflexão

sobre os fundamentos do teatro, bem como do desejo de construir métodos de formação do ator baseados em uma ordem ética para o trabalho coletivo. Estas formulações podem não representar um traço comum a todo *teatro de grupo*, mas sem dúvida diz respeito a características que se associa sistematicamente com a noção de "grupalidade" que é reiterada na esfera desse movimento.

A organização social do trabalho artístico condiciona a formulação de poéticas de tal maneira, que cada pacto de trabalho significa um conjunto específico de possibilidades de produção. Há uma relação dialética entre o poético e a estrutura social que implica em recíprocas influências que se condicionam de forma mútua. A partir dessa percepção do *teatro de grupo* surge a questão se esta forma de organização, que se oferece quase como uma "escola teatral", supõe uma poética específica ou em uma gama de poéticas definidas? Em princípio, a diversidade dos trabalhos que estão situados sob a idéia de *teatro de grupo* nos faria pensar que a resposta a esta questão seria negativa, pois existiriam tantas poéticas como agrupações, mas ao observar encontros de *teatro de grupo* não é difícil encontrar várias semelhanças que vão desde formas de espetáculos até os discursos ideológicos que sustentam essas práticas.

A noção de *teatro de grupo* é muito funcional na hora de identificar um movimento contemporâneo no campo do teatro, que tem uma presença crescente no contexto cultural da América Latina. O advento do Terceiro Teatro na metade dos anos 70 teve repercussões muito contundentes na América Latina no final dos anos 80, pois alimentou uma nova perspectiva - um novo olhar - sobre aquele teatro que podemos considerar periférico. Neste processo surgiram, desde a Europa, vozes que propunham resgatar as formas teatrais que no nosso universo teatral estavam relegadas a zonas marginalizadas, tais como o teatro de rua ou expressões comunitárias. Isso esteve relacionado de forma direta com a estrutura organizacional dos grupos.

A idéia de inserção em bairros mediante a abertura de sedes, que caracterizou o movimento teatral dos grupos brasileiros nos anos setenta (Garcia, 1990), parece renascer atualmente, mas com signo político diferente. Se antes o objetivo fundamental era fazer da prática teatral um instrumento de intervenção social, os anos 80/90 se fortaleceram tendências cujos eixos focalizam a busca de linguagens teatrais como forma de construção de identidade cultural. Para estas tendências transformar o fazer teatral exige uma nova maneira de produção de forma a modificar a própria

função social do teatro. A unidade grupal que intervinha junto a contextos comunitários passou a dirigir sua atenção para questões centradas nas dimensões fundantes do teatro que vão além do ato teatral em si, adquirem aspectos filosóficos. Isso repercute em projetos que implicam em estabilidade e em uma política pedagógica que difunde os referentes técnicos e ideológicos dos grupos. E o grupo surge como matriz necessária para o estabelecimento de um lugar identitário, funcionando como instrumento de coesão dos projetos coletivos.

Isso reforça a percepção de que o grupo não só é o lugar do processo criativo e social, mas a referência que deconstrói as idéias personalistas, e reafirmam a ação coletiva como instrumento de articulação dos projetos econômicos. Projetos esses que vão desde a manutenção do próprio grupo até à estruturação de circuitos de apresentações de espetáculos de diversos grupos, o que fica claro na institucionalização de circuitos de festivais que se alimentam reciprocamente. As redes alternativas, próprias dos tempos da globalização se fizeram no ambiente teatral, um dos mais significativos meios de sobrevivência devido à falta de alternativas para a profissionalização do trabalho do ator autônomo no teatro.

Estas estratégias nasceram das condições de adversidade e das brechas criadas pelas políticas de leis de incentivo à cultural, que também poderiam ser chamadas de 'leis do perdão fiscal'. Este ambiente cultural dos anos 90 consolidou o modelo pelo qual um trabalho é validado se obtém patrocínio de grandes orçamentos, se exibe no seu elenco figuras famosas, ou penetra no circuito dos festivais. Nesse sistema, a noção de evento que circunda a realização dos espetáculos prevalece sobre a idéia de acontecimento relacional, observando-se assim um deslizamento da função do teatro, enquanto cerimônia para a focalização nas suas possibilidades enquanto mercadoria. A própria estrutura grupal, sofre pressões de todas as classes para se transformar em uma mercadoria em si mesma.

A busca de novos referentes de validação do produto teatral neste contexto contemporâneo, conduziu as formações grupais a diferentes discursos identitários. O acesso aos patrocínios que permitem uma condição de produção mais confortável, implica na construção de uma imagem do grupo que seja atraente para o possível patrocinador. Essa relação sempre complicada, pelos diferentes valores em jogo, pressiona o realizador teatral a adotar uma imagem que preencha as expectativas dos empresários, isso – via de regra – determina um discurso de adaptação

e/ou de valorização da idéia de grupo.

A auto imagem do grupo como possível reservatório dos elementos fundamentais da arte teatral, retroalimenta discursos que mitificam a estrutura de funcionamento grupal como fonte da integridade do teatro, promovendo a idéia de que o *teatro de grupo* como fonte de ética. Estas circunstâncias estabelecem uma trama de forças que age diretamente sobre a própria noção do grupo e limita sua autonomia. Alguns mecanismos que parecem associados ao movimento de *teatro de grupo*, de fato se encontram do lado de fora do grupo, e aparecem como 'regras' ou procedimentos que definem o *Teatro de Grupo*, atribuindo valores a estes grupos e situando-os dentro do próprio sistema teatral.

Apresentar espetáculos é dialogar com o público, convidá-lo a ir ao teatro e interagir com as propostas que são levadas à cena. Por isso a construção de estratégias e procedimentos de convocatória de público é prática fundamental do fazer teatral. A potencialidade de comercialização do espetáculo diz respeito à própria sobrevivência do teatro, e isso significa a existência de uma enorme variedade de possíveis formas de comercialização e não somente a via do sistema da fama. Por isso, o *teatro de grupo* como todas as modalidades de trabalho teatral, está obrigado a desenvolver estratégias de divulgação e comercialização dos seus espetáculos. Neste caso o contexto sócio-cultural indica a negação dos modelos hegemônicos e a busca de sistemas alternativos.

Esse teatro que se propõe a ser de grupo, pode entender sua natureza como subversiva a partir de sua posição política frente às regras de mercado. O *teatro de grupo* se propõe diferenciar justamente pelo modo de produção, que estaria ligado ao processo e à disseminação das idéias que sustentam suas práticas cotidianas de trabalho, que em geral constituem um "nadar contra a corrente".

No entanto, no contexto cultural contemporâneo onde tudo se transforma imediatamente em mercadoria, os espaços legítimos para que os artistas realizem seus trabalhos com autonomia são cada vez menores ou mesmo inexistentes. Apesar disso a formulação de projetos de *teatro de grupo*, implica na luta pela conquista de um lugar de independência frente aos fenômenos hegemônicos oferecendo o grupo como alternativa de resistência.

André L. A. N. Carreira é coordenador do Programa de Pós Graduação em Teatro - UDESC/CNPq

Valéria Maria de Oliveira é aluna do Programa de Pós-Graduação da UDESC

Bibliografia

- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- CARREIRA, André. Performance teatral e risco físico. In *Mediações Performáticas Latino Americanas*. Belo Horizonte. FALE/UFMG . 2003.
- Risk as a material path to explore theatricality and Brazilian contradictions. In *The drama Review*. New York. MIT Press. T176, Winter 2002
- Práticas de produção teatral em Santa Catarina*.Florianópolis; FAP- UDESC, 2002.
- FERNANDES, Silvia. *Teatro de grupo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva. 1990.
- OLIVEIRA, Valéria. Teatro de grupo no contexto pós-moderno: um espaço dinâmico e fértil que se abre ou espaço que se fecha? In *Modos periféricos de produção e de recepção: dramaturgia, cena e público* (II Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro – UDESC-UNIRIO-UFG). Blumenau; 2003
- SARRAZOE, J. P. *La notion de troupe sur la pratique teatral*. Paris III, IET, 1993.
- TROTTA,Rosyane. *Paradoxo do Teatro de grupo no Brasil*. Dissertação de mestrado. ECA USP. 1998.



FESTIVAL UNIVERSITARIO DE BLUMENAU PROJETO DE DRAMATURGIA JOVEM

Si bien el Proyecto de Dramaturgia Joven del Festival Universitario de Teatro de Blumenau a mi cargo ya lleva varias ediciones, acredito que el 2003 resultó el año de su consolidación.

En ese año acontecieron, en el contexto del FUTB, la lectura dramática y montagem de las piezas que agora se editan.

Andre Silveira y Rogério Christofeletti hicieron un excelente trabajo, que tuve el placer de supervisar y coordinar.

Y este placer fue doble, en primer lugar por el nivel de calidad de ambos trabajos y el reconocimiento de estos por parte del medio teatral de la región.

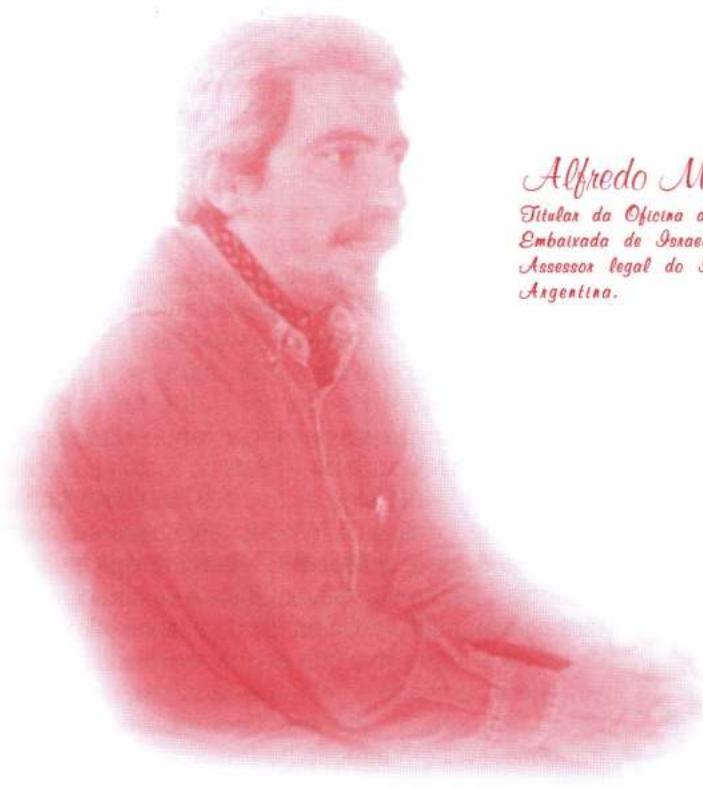
Y en segundo lugar por la oportunidad de convivir con el crecimiento profesional de ambos escritores, a los que conocí en el inicio del desarrollo de sus carreras como dramaturgos.

Andre y Roggerio, luego de escribir y estreiar pecas breves en el contexto del FUTB 2002, tuvieron su reconocimiento en el 2003 y, seguramente, cerraran su etapa en el Proyecto, con la estreia de sendas pecas en el FUTB 2004.

Acredito que será la excelente culminación de una etapa para ambos y la consolidación de una carrera profesional que, seguramente, representará de manera muy solvente a la dramaturgia regional.

Alfredo Megna (Orientador do Projeto)

*Titular da Oficina de Investigação Dramatúrgica pela Embaixada de Israel, Facema, Hebraica e o Icat.
Assessor legal do Instituto Nacional de Teatro da Argentina.*



Proposta de Trabalho “Projeto Dramaturgia”

Texto: E Fosse Minha Carne

Autor: André Silveira

“A vida foi feita pra morrer”

Um homem e seus fantasmas. Os fantasmas e seus passados. O passado e o presente se entrelaçam em meio à loucura, às lembranças, à dor e à morte. E fosse minha carne... nada mais é, que a história de um homem perante o maior dilema na vida: a tão sofável e irremediável morte.



Personagens:

Homem

Mulher I

Mulher II

PRÉ – ATO

Três cadeiras colocadas no espaço, uma ao lado da outra. Três atores sobre elas, olham para o público e acompanham a entrada de todos.

PRIMEIRO ATO

Começa a música. Olham para o público. Acaba a música. Silêncio. As duas mulheres que estão nas extremidades se acomodam nas cadeiras, se olham e levantam, em seguida o homem que está ao centro também se levanta. Os três andam em direção ao público. Ele com seu olhar focado em uma pequena mesa à frente, na boca de cena, com um frasco de remédio e um gravador. Elas observam o público e reagem a possíveis interferências externas à cena. Ele pega o frasco, elas o olham. Abre o frasco, coloca próximo a sua boca, um tempo, desiste e fecha. Elas voltam a olhar para o público. Ele coloca o frasco novamente sobre a mesa à frente. Enquanto as duas mulheres vão para trás, pega o gravador, observa o público e fala.

Homem – (Gravando) Eu não tenho amigos, mulheres, confidentes. Eu tenho apenas corpos dos quais eu me aproveito e que se aproveitam de mim, nada mais! E esses corpos passam, e para não ser pior para mim, não ouso transformar esses corpos em amigos, mulheres, confidentes, somente em um monte de carne sobre ossos que são bons para mim em determinados momentos. (Desliga o Gravador)

Mulher II pega a cadeira que está atrás, ao centro, e coloca atrás dele, e Mulher I pega uma caixinha que está embaixo de sua cadeira, se dirige à frente.

Homem – Eu tenho somente a mim, a mais ninguém.

O resto é dúvida, possíveis traições, momentos felizes com dia e hora marcada para terminar, incompreensíveis situações e dor, (Encosta na cadeira que Mulher II coloca atrás dele e senta) o que resta é a dor!

Mulher I tira da caixinha pequenas bolinhas, joga uma, ele olha, joga outra, ele deixa o gravador ao lado da cadeira, no chão e segue a bolinha. Vai atrás e pega. Olha para a bolinha, se lembra de algo e fala.

Mulher II retira a cadeira de onde colocou e coloca de volta ao seu local de origem, e as duas se dirigem às suas cadeiras, Mulher I fica de costas para o público e Mulher II de frente, ouvindo o que o Homem fala.

Homem – (Olhando para a bolinha que está em sua mão) Eu tinha um primo que era um ano, dois meses e três dias mais velho que eu, e todo ano quando ele fazia aniversário dizia pra mim que era mais velho, ficava tirando vantagem, eu sempre quis ser mais velho que ele, mas nunca fui. (Ele ri, juntamente com Mulher I, ele se sente incomodado e continua) Quando eu estava quase completando a idade dele, pronto, lá ia ele e fazia uma idade maior que a minha. Eu sempre me senti muito mal com isso, me sentia inferiorizado, (Joga a bolinha no chão) então um certo dia eu o matei (Pisa em cima da bolinha), veneno mesmo, era mais prático. Ele era bem maior que eu e mais forte, depois de estar morto é claro que eu bati muito nele, (pega a bolinha no chão) descontei todos os anos de humilhação que passei por ser um ano, dois meses e três dias mais novo que ele. (Anda de costas e encosta na Mulher II, sente algo estranho e continua) Nunca ninguém desconfiou de mim, afinal eu sempre fui um anjo! (Se dirige ao público) E a partir daquele dia eu comecei a ficar mais velho que ele e convenci minha tia a colocar na lápide, além da data de nascimento e de morte, a idade com que ele morreu. E todo ano eu vou até o cemitério e vejo que cada ano que passa estou mais velho que ele, isso me deixa feliz e tranquilo. (Vai em direção ao frasco e o pega, abre, tempo...)

Mulher I – (Levanta-se e vai à frente, explosiva. Mulher II levanta e impede segurando-a) Você é a criatura mais asquerosa que eu conheço, você não vale nada, espero que um dia você se transforme em algo que se pareça com uma pessoa. Tenho verdadeiro asco de você, se você fosse a última pessoa da face da terra, ainda assim eu ia te querer bem longe de mim. Pode ter certeza que você me repulsa e me enoja. (Se acalma, e fica ali enquanto Mulher II sai.)

Música. Mulher I fica ali, se recompondo. O Homem fecha o frasco e recoloca na mesa. Ele sente falta da cadeira que estava atrás dele, olha em volta e se senta mais atrás, onde está a cadeira. Leva o seu gravador.

Homem – (Grava) As pessoas esquecem da única coisa que deveriam fazer, viver. Se faz tudo, se pensa em tudo, só não se vive. (Desliga) Eu vivo, da minha maneira, mas vivo!

Mulher II passa por trás do Homem, passa a mão sutilmente pelas costas dele, ele ri e começa a falar. E Mulher II continua caminhando lentamente em direção à boca de cena.

Homem – Certa vez conheci um homem, foi por acaso, mas era impossível não percebê-lo. Estava muito contente porque havia acabado de ganhar uma promoção de um posto de gasolina: "Não pague combustível pelo resto de sua vida!". Foi então abastecer pela primeira vez, encheu o tanque, feliz. Ele saiu do posto realizado, (tempo) bateu com o carro e morreu! (Grava) A vida foi feita pra morrer, (desliga) pelo menos é assim que eu penso!

Mulher II já na frente, fala para o público. Enquanto Mulher I continua parada.

Mulher II – Eu sabia que eu ia morrer! Todas as pessoas morrem um dia, mas eu morreria antes! Os médicos haviam me dado seis meses de vida, já fazia sete meses e meio, eles me disseram, sem a menor intranquilidade. Essas criaturas que usam branco, quando deveriam usar preto, o luto. O luto que eu tive, que todos tem e que é irremediável.

Termina o texto juntamente com a música.

SEGUNDO ATO

O Homem sentado na cadeira que está à frente, ao centro. Mulher II com uma colher e uma prato de alumínio, mexendo algo dentro do prato. Mulher I está sentada em uma cadeira ao lado. Mulher II anda ao redor dele e fala.

Mulher II – Toma uma canjinha.

Homem – Não quero.

Mulher II – Toma, meu filho!

Homem – Não quero mamãe.

Mulher I – Toma queridinho!

(Um tempo de estranhamento pela voz externa)

Mulher II – Não vai tomar?

Homem – Não mamãe.

Mulher II – Tem certeza?

Homem – Tenho mamãe.

Mulher II – (Contundente) Se você me disser mais uma vez que não vai tomar, eu faço você engolir não só a canja, mas a colher, até o prato se for preciso. (Ele coloca o gravador próximo à boca de Mulher II, ela fala carinhosamente) Toma querido, é de galinha, é bom!

Homem – Tá bom mamãe, eu tomo!

Mulher II – Assim é que se fala!

Ele pega o prato, continua mexendo. Mulher II fica atrás dele, em pé. O Homem olha para a canja, lembra de algo e fala.

Homem – Na casa de meu avô havia um galinheiro, e no galinheiro onze galinhas, e eu fui a mercearia perto da casa de meu avô e comprei onze chicletes.

Mulher II – Meu filho sempre adorou chicletes e canja de galinha.

Homem – Comi cada chiclete e depois joguei todos dentro do galinheiro. As galinhas, mortas de fome, se entusiasmaram com aquele que parecia ser um diferencial em seu cardápio. (Mulher I tem algum incômodo na garganta, uma tosse sutil, um engasgo. Homem olha para a Mulher II que está atrás) Ver galinha engasgada é algo muito engraçado. (Riem, se sentem desconcertados e ele volta a falar ao público.) Morreram todas, sufocadas e sofri muito pelo incidente, uma coisa é se engasgar, outra é morrer, engasgar e morrer não são compatíveis. Mas quando me engasgo lembro das galinhas (Olha para Mulher II) e vejo a morte perto de mim.

Mulher II tira o prato da mão dele, e se dirige para trás. Ele se volta para o público.

Homem – Matei vários animais durante toda a minha vida, cachorros, gatos, passarinhos, todos envenenados, nem todos, com alguns eu me diverti um pouco mais, de formas bem diferentes, (Mulher II que está de costas, bate com a colher no prato de alumínio) que não convém contar agora. (Mulher II coloca o prato e colher embaixo da cadeira, senta-se) Matei até o filho de minha vizinha, mas esse foi sem querer. Sofri muito no enterro, sabendo que tinha sido eu o responsável pelo seu fim, sem ter sido algo planejado. Chorei, ninguém entendia, afinal eu não era tão próximo assim da criatura, e nem queria. Ele era um tanto quanto diferente, meio exagerado em sua maneira de ser, extravagante, até demais. E eu, chorando ao pé de seu caixão parecia que havia tido algo mais íntimo entre nós. Mas deixei que os outros pensassem o que quisessem, não devo nada a

ninguém. Antes viado que assassino. Mas eu o matei! Fui envenenar o cachorro, mas ele tomou a água do coitado do caozinho. Além de viado era porco! Bem feito! Mas sofri, e muito! (Pega o frasco e sobe na cadeira)

Cena "Romântico - Patética" entre Homem e Mulher I
Ele está em cima da cadeira com o frasco na mão. Ela aparece em pé na cadeira ao lado. Clima de romance. Ele esconde o frasco. Toca uma música. Dublam. Mulher II dubla parte da música ao fundo da cena, se levanta. Ele desce da cadeira, vai até ela, ela vira de costas quando vê o frasco. Ele coloca o frasco na mesinha, vai a ela, beija sua mão, a coloca no colo e a leva até o fundo, onde ela pega a caixinha. O leva até o canto esquerdo da cena, à frente. Ela faz bolhas de sabão, que tira de dentro da caixinha. Ele se diverte. Os dois deitam no chão, ele tenta se aproximar mais dela, ela não deixa, ele se levanta, incomodado. Ela o chama de volta. Ele pega nas mãos dela e a puxa. Se abraçam e começam a dançar. Mulher II volta a cadeira. Eles dançam. Mulher I sai, e ele continua dançando sozinho como se estivesse com ela, quando se dá conta está sozinho e vê a imagem de Mulher II ao fundo da cena, sentada, passando mal. Silêncio. Mulher II vai se "desmontando" sobre a cadeira e chora olhando para o Homem. Ele olha para o público, olha para ela. Pega o gravador. Quer gravar algo, liga o gravador, nada fala, um tempo depois desliga o gravador.

TERCEIRO ATO

As duas mulheres olham para a frente. O Homem na cadeira a frente.

Mulher I – Fraco! Você não tem força pra nada. É um imprestável!

Homem – Tenho, meu coração me dá forças pra tudo.

Mulher I – Desde quando você tem coração, você tem uma pedra de gelo aí dentro de você! Você é um verme parasita, não serve pra nada!

Homem – Eu gostava de você!

Mulher I – Eu também, mas a culpa é toda sua, você sabe disso.

Homem – Eu sei!

Mulher I – Se não fosse a sua incapacidade de assumir que um dia você nasceu e que vive em um mundo com outras pessoas, você não teria pensado só em você. Teria pensado nos outros, pensado em mim.

Homem – Eu te amei.

Mulher I – Não, você se amou!

Homem – Some daqui, me deixa em paz.

Mulher I – Eu nunca vou te deixar em paz!

As duas mulheres dirigem seus textos à ele.

Mulher II – Meu coração me dá forças pra tudo!

Mulher I – Desde quando você tem coração, você tem uma pedra de gelo aí dentro de você! Você é um verme parasita, não serve pra nada!

Mulher II – Eu gostava de você!

Mulher I – Eu também, mas a culpa é toda sua, você sabe disso.

Mulher II – Eu sei!

Mulher I – Se não fosse a sua incapacidade de assumir que um dia você nasceu e que vive em um mundo com outras pessoas, você não teria pensado só em você. Teria pensado nos outros, pensado em mim.

Mulher II – Eu te amei.

Mulher I – Não, você se amou!

Mulher II – Some daqui, me deixa em paz.

Mulher I – Eu nunca vou te deixar em paz!

Homem – Eu queria ser diferente, sempre quis. E para isso comecei a fazer coisas diferentes, a princípio ninguém percebia, mas eu sabia que estava sendo diferente, isso já me satisfazia.

Mulher II – Eu me lembro, eu percebia.

Homem – Escovava os dentes com a mão esquerda, tomava banho de luz apagada. Tentava fazer caminhos diferentes para ir aos mesmos lugares, conhecer pessoas diferentes, mesmo que nunca mais as visse, puxava assunto com qualquer pessoa em qualquer lugar.

Mulher I – E foi em um desses encontros que ele considerava diferentes para ele, que me encontrou.

Homem – Tudo parecia muito bonito até o dia que uma mulher entrou em minha vida.

Mulher II – Um dia você já foi diferente, meu filho. Assim como eu.

Cena da Dança da Mulher I para o Homem. Música.

Homem – (para Mulher I) Você não sabe o quanto eu me arrependo de ter te matado, se eu soubesse que iria ser esse inferno, você estaria viva e bem longe de mim!

Homem fica sentado em sua cadeira enquanto Mulher I dança mexendo incansavelmente o seu vestido. Mulher II fuma e acompanha o ritmo da música dançando sutilmente.

Homem – (se referindo à Mulher I) Sempre amei essa mulher e como amei, mas que tudo em minha vida, ela sempre foi o que tive de mais precioso. Não, na verdade não era ela que era preciosa e sim o sentimento que por ela eu sentia, a carcassa dela me repulsa.

Mulher I – Não fala assim!

O Homem é retirado da sua cadeira por Mulher I que dança com ele e o envolve com seu vestido, enquanto Mulher II tira o gravador de sua mão e arruma o espaço da cena.

Homem – Mas depois de um tempo, depois de tanto amor eu a matei. O amor que fica em mim é mais importante, eu a amei por mim, não por ela. As pessoas passam, mas os sentimentos ficam. Vocês devem estar achando que eu sou um egoísta. Antes egoísta que um eterno sofredor. (Mulher II coloca o gravador na boca do Homem e grava) A vida é uma corrente sucessiva de decepções. (Desliga) Comigo eu não me decepciono, eu confio em mim.

Mulher II joga cigarro no chão, Homem pega e o faz lembrar de algo e fala. As duas Mulheres voltam para suas cadeiras.

Homem – Quando cheguei em casa vi meu pai ali, olhando pra mim, mas ele não me via, aqueles olhos esbugalhados, um líquido de cor meio avermelhada escoria pelo canto esquerdo de sua boca. Era um homem muito forte, meu pai. Ele estava pendurado em uma corda, seus pés balançavam, ele parecia que flutuava, um anjo voando rumo a algum lugar que nem ele mesmo sabia onde era. Eu tinha doze anos. Minha mãe não quis que ninguém soubesse da morte de meu pai, não sei porque, ou sei? Ela quis colocar meu pai dentro do freezer, eu disse que ele ia sentir frio, mas ela disse que era melhor assim. Mas não entrava, meu pai era maior que o freezer. Ela me sugeriu que eu pegasse um facão e cortasse meu pai ao meio, na verdade em algumas partes, foi estranho, mas minha mãe disse que se eu não fizesse, meu pai nunca mais iria gostar de mim. Cortei primeiro o pescoço e tirei a cabeça, depois fui para as extremidades, braços e pernas, de vez em quando pegava em um osso meio duro, aí eu usava uma serra elétrica, amontoei tudo e coloquei no freezer, aí coube! E eu que estava com uma camiseta branca, nem queriam saber o estado que ela ficou! Na verdade,

minha mãe me pediu isso porque já havia visto eu cortando o pescoço de algumas galinhas e tirando o couro de alguns gatos da vizinhança, com meu pai foi bem diferente, afinal ele era bem maior, mas deu tudo certo. Ela só pediu que nunca contasse nada a ninguém e assim o fiz!

Mulher II se dirige a boca de cena.

Mulher II – O embebedei e o induzi ao enforcamento. Fomos casados durante vinte e três anos e meu marido, tinha um grande amigo, meu amante durante vinte e cinco anos. Mas meu amante me traia, eu sempre soube, mas o amei mesmo assim, assim como amava meu marido, e o matei! Meu marido morreu, meu amante me abandonou e o que me restou? Amor? Morte? Pra mim essas palavras combinam em algumas situações. Assim como preto, o luto. O luto que eu tive, que todos tem e que é irremediável.

ÚLTIMO ATO

Homem rebobina a fita do gravador e o coloca na mesa de centro, liga e ouvem as gravações que fez durante a peça. Terminado isto começa uma música, os atores desconstróem seus personagens, pegam um microfone e cada ator conta uma história de sua vida relacionada com a morte.

Depois dos três depoimentos, um dos atores fala um poema, do poeta italiano Salvatore Quasimodo:

*"Cansaço de amor, tristeza,
Tu pedes uma vida
Que dentro, profunda, tem nomes
De céus e jardins
E fosse minha carne
Que o dom do mal transforma."*

Os atores agradecem.



Proposta de Trabalho
“Projeto Dramaturgia”
Texto: Urano Quer Mudar
Autor: Rogério Christofolletti,
com canções de Anna Laux

SINOPSE

A cidade aguarda importante funeral. Um coveiro e uma faxineira tentam preparar o cenário para o sepultamento. Com o cortejo atrasado, eles conversam sobre o que recheia o intervalo entre o nascimento e o suspiro final. Entretanto, um movimento no céu pode provocar uma grande mudança na terra...

Cena

Cemitério de madrugada. Há um monte de terra e uma sepultura aberta, cavada no chão à altura da cintura. Ao lado, um túmulo. Ao redor outros, com flores desbotadas e tocos de vela esquecidos.

URANO – (Cavando) Desta vez, tem que ser mais fundo: gente importante.

FENÍCIA – (Limpando o túmulo ao lado) Gente irritante. É fundo porque não querem que ele volte!

URANO – Como sabe que é ele e não ela?

FENÍCIA – Ah! Foi sem querer. Falei de modo geral. Como quem fala o finado, o defunto...

URANO - ... o corpo...

FENÍCIA – ... o cadáver...

URANO - ... o falecido...

FENÍCIA – ... o presunto...

URANO - ... o estirado...

FENÍCIA – É.

URANO – Ah! Você falou em presunto, e eu me lembrei daquele açougueiro que enterrei faz cinco anos. Ele está bem ali, na esquina do Ódio com a Paixão...

FENÍCIA – Esse eu não conhecia. E como foi?

URANO – O enterro ou a morte?

FENÍCIA – Ora! Tanto faz...

URANO – Foi crime passional. Sabe como é, toda cidade tem o seu caso... O açougueiro, a mulher e o amante... Combinação repetitiva, mas que funciona bem. Facilita para a polícia, movimenta o serviço funerário e vende jornal...

FENÍCIA – E como ele era?

URANO – Antes de levar os três tiros, era atencioso com a mulher e nervoso com os clientes. Fatiava bifes com delicadeza, desossava frangos com rapidez. Era de Touro e estava acima do peso. Não sobrou uma alça do caixão. Os amigos tiveram que ajudar a levar.

FENÍCIA – Que nem a mulher do atirador de facas.

URANO – É, eu lembro. Esta também deu trabalho para transportar.

FENÍCIA - O marido estava arrasado com o que aconteceu...

URANO – Fazer o quê? Acidente de trabalho. Mas por falar em trabalho, faz tempo que você visita esses túmulos...

FENÍCIA – Desde menina.

URANO – Tão cedo?

FENÍCIA - É uma sina. Na minha família, a filha caçula não casa para poder zelar pelas tumbas dos pais,

irmãos e até cunhados.

URANO - Mas cunhado não é parente.

FENÍCIA – É, mas também morre.

URANO – Que se entere em qualquer canto, numa esquina qualquer.

FENÍCIA – (pára de limpar e, como num transe, canta suavemente)

Lá... na esquina da Paixão

Não há reclamação

Nem dias de pesar

Lá... o ódio que eu senti

Do dia de amanhã

Se desprende de mim

Eu sento na beirada da janela e vejo o luar

A vida da cidade que ele ilumina está morta

Eu sento na calçada da esquina do Ódio e Paixão

A vida da cidade que ela corta, corta o coração

Lá... na esquina da Paixão

Só resignação

De o tempo não parar

A vida não quer mais de mim

Do que negação

Sentir o sol raiar

Saudando a solidão.

URANO – Nossa! Fazia tempo que não te ouvia cantar... Desde o velório do carteiro. (*Ela sorri, como quem lembra de alguém*) Seu silêncio foi promessa?

FENÍCIA – Não. Foi esquecimento... É que eu só canto as músicas que invento na hora. Depois, não me lembro mais delas, e tudo se perde por aí...

URANO – Uma pena porque são muito bonitas.

FENÍCIA – As canções também morrem.

URANO – Trabalho há anos nisso e nunca tinha pensado assim...

FENÍCIA – As canções morrem e são esquecidas. Deixam de existir.

URANO – Então, o esquecimento é a morte delas? Esquecer de alguém é sepultá-lo na memória? Você é intrigante, Fenícia. Deixa escapar palavras e canções e nem se preocupa com o destino que elas vão seguir. No entanto, você se preocupa com o seu destino...

FENÍCIA – As canções também morrem... morrem...

URANO – Mas para onde elas vão quando morrem? Qual é o país do seu esquecimento?

FENÍCIA – As canções morrem, simplesmente morrem.

URANO – Não há viagem, então?

FENÍCIA – Quem disse que a morte é uma viagem?
Morrer é deixar de ser. É estacionar...

URANO – Trabalho há anos nisso e nunca tinha pensado assim...

FENÍCIA – Sou uma faxineira: minha vida é limpar, lustrar, deixar as coisas mais claras.

URANO – Então, como coveiro, eu devo jogar uma pá de cal sobre tudo?

FENÍCIA – Menos sobre os seus sentimentos.

URANO – (Saindo da cova e apontando a pá para Fenícia, numa cobrança) É? Então me diz: por que chorou tanto na morte do carteiro?

FENÍCIA – Porque ele levava as minhas cartas.

URANO – Mas eu entero os seus mortos!

FENÍCIA – Os mortos não são de ninguém. Eles não são mais nada. Ser é um verbo dos vivos.

URANO – Então, o carteiro já não é mais nada para você?

FENÍCIA – Nem para ninguém.

(Um cão mensageiro entra na cena com uma bolsa na boca. Dentro dela, uma correspondência. O coveiro abre, lê em silêncio e anuncia à faxineira)

URANO – Fenícia... Vamos ter que dobrar o serviço: tem mais gente vindo.

FENÍCIA – Na mesma morte?

URANO – É, se apresse nesta limpeza, que eu vou cavar mais largo.

(Eles se concentram em seus afazeres. Silêncio. Ele, enterrado até a cintura na cova, com a pá jogando terra para o monte de cima. Ajoelhada nos ladrilhos do túmulo vizinho, ela começa a meditar em voz alta)

FENÍCIA – Por que é que as pessoas não se conformam com as coisas? Por que não aceitam a morte? Por que não entendem a vida?

URANO – Eu sei tudo da vida e da morte. Só não conheço o amor.

FENÍCIA – Está parecendo o poeta que fica na Amargura esquina com Solidão.

URANO – Eu sou ele sim.

FENÍCIA – (Largando a vassoura) Quê?

(Ouve-se um coro de murmúrios. São os mortos...)

URANO – Era eu quem escrevia para ele assinar. Eu queria ser poeta, mas não podia. Onde já se viu um poeta que é coveiro?... No entanto, aquele homem precisava de um modo digno para viver. Foi um pacto de amizade.

FENÍCIA – Desculpa, eu não sabia...

URANO – Há coisas que você sabe, mas também não se desculpa...

FENÍCIA – Já disse que não posso assumir nenhum amor nesta vida. (*Ela desce à cova e de lá começa a falar*) Nascer por último me deixou presa, longe dos homens. Não estou viva para estes sentimentos.

URANO – Mas...

FENÍCIA – Urano, me veja como mais um cadáver!

URANO – Mas você disse para eu não soterrar meus sentimentos.

FENÍCIA – Esqueça! Sou mais um na sua lista.

URANO – Não, eu te vejo diferente!

FENÍCIA – Vê nada, Urano. A cada pessoa que se arrasta pela cidade você vê uma cruz e um cortejo. Você enxerga a fila de lágrimas e a cantoria desafinada...

URANO – Não, Fenícia, contigo é diferente! Eu te vejo viva.

FENÍCIA – Mas quem diz que estar de olhos abertos é estar vivo?

URANO – Não me confunda, Fenícia. O que estou querendo dizer é que...

FENÍCIA – Me veja como mais um trabalho na sua vida.

URANO – Não posso.

FENÍCIA – Lance seu olhar pela janela e continue perseguindo aquelas figuras pálidas pelas ruas. Eu estou entre aquela multidão que se ocupa de bobagens, esperando o tempo acabar. Veja os cadáveres caminhando pelas calçadas, os mortos sorrindo sem convicção, as criancinhas se preparando para o final...

URANO – Sim, eu vejo o selo da morte em tudo, mas a minha visão se embaça quando você aparece na minha frente...

FENÍCIA – Não se engane, Urano! O amor cega tanto assim?

URANO – Eu...

FENÍCIA – Você já se mirou no espelho? (*ele tenta responder, mas ela não espera e já emenda*) Já enxergou a marca da morte naquele reflexo? Não fuja do que vê!

URANO – Não é isso, Fenícia. É que quando te olho, quando te assisto, sinceramente, não estou te velando...

FENÍCIA – (Irritada e irônica, falando para as demais lápides) Ora, ora! Não é mesmo um poeta este coveiro? (Ouvem-se murmúrios e risadas. Ela se volta para ele) Você não enfrenta a realidade. A sua pá sempre

trabalhou sobre terra fofa? Nunca teve que cavar em solo duro?

(Enfurecido, ele apanha a pá e ameaça bater na mulher. Pára no meio da ação, recriminando-a)

URANO – Há corações que são feitos de pedra! Não zombe do que eu sinto. Não vê que estão todos nos ouvindo? Silenciosos, eles só espreitam e se divertem.

(Ouve-se um coro de risadas baixas)

URANO – Ouviu? Você me humilha assim. Mesmo estando a sete palmos, eles sabem... (*Triste, senta-se de costas para ela*)

(Silêncio. Ela tenta sair da cova, mas não consegue. Mais uma vez se ouve um coro de risos baixos, zombando do seu insucesso)

FENÍCIA – Desculpe, não percebi o que estava fazendo... Fui desastrada...

(Ele nem se vira para ela. Alheio, passa a falar como num transe)

URANO – No mês passado, abri onze covas novas. Sete crianças e dois casais. Ninguém tinha mais de 35. Os velhos não morrem mais por aqui, parece que desistiram. Ficam sentados em suas varandas assistindo os enterros passarem.

FENÍCIA – Não tinha percebido que os velhos haviam desistido de morrer... Pode me ajudar a sair daqui? (*Estende a mão*)

URANO – Por causa disso, a cidade já até mudou de cheiro. De cor também. Porque para onde se vai, se vêem cabeças brancas, rostos pálidos, mãos enrugadas... O mofo sobe pelos muros. As paredes não têm mais trincas, têm vincos. No céu, nuvens de artrite. Na terra, vales de reumatismo...

FENÍCIA – É... Mas, por favor, me ajude a sair deste buraco...

URANO – A vida é um buraco, minha cara...

FENÍCIA – Me tira desta angústia.

URANO – Ninguém sabe quais são as regras da vida. Não sabem porque morrem e quando é que termina o seu tempo por aqui. Eu vejo tudo bem devagar: a vida passando, as pessoas se enganando, todos querendo retardar o tempo que se esgota...

FENÍCIA – Você conhece estas regras... faz parte da indústria dos sepultamentos...

URANO – Nenhuma vantagem nisso.

FENÍCIA – Mas quem ganha da morte? Ninguém.

URANO – Aí é que você se engana. Tem gente que consegue escapar!

FENÍCIA – (*erguendo a mão, solicitando uma ajuda para subir, mas sendo ignorada por ele*) Não pode

ser! Se até as canções morrem... quem a morte não alcança?

URANO – Os anões!

FENÍCIA – Ah! Está de brincadeira!

URANO – Não, é sério. Você já foi ao enterro de algum anão?

FENÍCIA – Não.

URANO – Conhece alguém que foi?

FENÍCIA – Não, mas...

URANO – Já ouviu falar de alguma pessoa que tenha ido a um velório de anão?

FENÍCIA – Não, mas...

URANO – Por acaso, já viu alguma funerária fabricar caixões para anão?

FENÍCIA – Não, mas eles são pequenos e podem usar os caixóezinhos brancos das crianças.

URANO – São mais baixos, mas também são mais largos. Não cabem.

FENÍCIA – É, acho que não dá mesmo... (*fica pensativa, e estende a mão de novo, esperando ser içada. Sem sucesso*)

URANO – Alguns escapam da morte, os anões são alguns deles.

FENÍCIA – E quem mais?

URANO – Outros tipos de pessoa.

FENÍCIA – Quem?

URANO – Os anões não morrem. É um mistério! Como tantos outros que eles mantêm...

FENÍCIA – Se eles não deixam de viver, para onde vão?

URANO – Aí tem outro segredo deles. Há quem pense que eles viram pedra, mas eu não acredito.

FENÍCIA – Existem muitas pedras por aí...

URANO – E bem que poderiam ser ex-anões, mas não. Não acho que seja assim...

FENÍCIA – Pedras têm vida longa, são praticamente eternas.

URANO – Corações de pedra também?

FENÍCIA – Corações de pedra não pulsam.

URANO – Nunca?

FENÍCIA – O tempo passa devagar para eles.

URANO – Eu vejo tudo bem devagar... já estou acostumado...

(Ele se levanta sorrindo e faz menção de ajudá-la, mas o cão entra novamente em cena. E o coveiro se volta para receber a mensagem. Lê em silêncio e anuncia)

URANO – Fenícia, estão mandando nos apressar porque os finados irão receber muitas homenagens e tudo deve estar preparado para isso...

FENÍCIA – Eu preciso sair dessa... sair disso... (*ergue a mão mais uma vez*)

URANO – Você sabe o que faz de um anão um anão?

FENÍCIA – A sua pouca altura, ora!

URANO – Não, não é isso. É o seu ponto de vista. Um anão só é um anão porque vive olhando para cima.

FENÍCIA – Pela última vez, me ajuda a sair!

(Ele sorri e estende a mão. Fenícia limpa o vestido e eles se olham. Silêncio. Que só é quebrado, quando ela mira o papel que ele traz à mão. Ele se dá conta e comenta)

URANO - Desta vez, estão fazendo charme. Não colocaram aqui os nomes das figuras.

FENÍCIA – Quanto mais importante, mais enjoado.

URANO – Coloco as lápides depois... Aqui diz que prestaram grandes serviços para a cidade...

FENÍCIA – Devem ser políticos ou padres, mulheres caridosas ou milionários...

URANO - Todos são santos nestas horas.

FENÍCIA - Nada de mal se fala deles...

(*Ouve-se um coro de resmungos*)

FENÍCIA – Era só o que faltava: reclamarem disso. (*Com as mãos na cintura e olhando ao redor*) Olha, quem não deve, não treme!

URANO – Não teme, Fenícia!

FENÍCIA – Temer e tremer é a mesma coisa. O medo está nos dois. Assim como a certeza é o segundo nome da fé.

URANO – Fé? Você tem fé?

FENÍCIA – (*Ela se ajoelha próxima do monte e passa a brincar com a terra, a fazer montinhos e a jogar sobre si mesma*) Não sei. Tem dias que eu tenho, em outros, nem acredito que estou viva.

URANO – Por que tanta angústia? De onde vem isso?

FENÍCIA – Não sei. Estou naqueles dias em que não creio em nada.

URANO – Mais me parece o dono da chapelaria que resolveu se matar em janeiro.

FENÍCIA – E o que é que houve?

URANO – Angústia até a medula. Nos últimos anos foi ficando triste, preocupado com os dias, com a vida. Ele recebeu a chapelaria de herança do pai, que ganhou muito dinheiro com isso.

FENÍCIA – Naquela época, se usava chapéus.

URANO – Aí é que está. O homem começou a ficar

ruim quando viu que sua profissão estava acabando, que não tinha mais lugar no mundo.

FENÍCIA – Nossa! E ele foi enterrado com que chapéu?

URANO – Não me lembro, nem sei se estava com algum.

FENÍCIA – É... Talvez ele tivesse razão...

URANO – Ficou ali, na quadra da Aflição, onde sepultei um sapateiro uma vez.

FENÍCIA – Outra profissão em extinção. Ninguém mais reforma os sapatos, apenas compra outros, mais novos.

URANO – As profissões também morrem.

(Eles se dão conta do que disseram. Olham-se assustados como se se questionassem mentalmente. Mas deixam a aflição de lado)

FENÍCIA – Não. Você não corre este risco. As pessoas continuam morrendo e alguém precisa cobri-las de terra.

URANO – Você acredita mesmo?

FENÍCIA – Nisso sim.

URANO – Ah! Então não está tão céтика quanto eu pensei.

FENÍCIA – (*Novo transe, e passa a cantar suave*)

Lá do lado do portão, lá deixei meu coração

Não pedi explicação, eu sei

Lá no canto do jardim

Naveguei num mar sem fim

Descobri que ainda não me encontrei

Sente pena de viver, talvez seja o fim

Sinto tanto por você e por mim

Sente medo de lutar, talvez seja azar

Sinto tanto por ter de ser assim...

As histórias de amor, as que eu ouvi falar

São memórias de mais um sonhador

Que se perde entre a dor e a vontade de cantar

Ser tão livre quanto um beija flor

URANO – Você se mostra tão sonhadora quando canta... Parece acreditar nas coisas e na vida...

FENÍCIA – Talvez só durante a canção.

URANO – Mas é pouco, logo acaba.

FENÍCIA – Se a vida é uma canção, ela também é uma canção curta.

URANO – Você me assusta com o que diz e me enfeitiça com o que canta.

FENÍCIA – Não faço por mal...

URANO – (*Senta-se próximo do balde dela e passa a*

lavar as mãos lentamente. Pensativo, deixa escapar dos lábios) Mais uma bela música... Pena que não cantará ela de novo.

FENÍCIA – Nunca mais. Até já esqueci seus versos.

URANO – Deveria se preocupar em guardá-las de alguma forma, escrevendo ou gravando.

FENÍCIA – É inútil. Não conseguia cantá-las mais de uma vez. Estas canções só sobrevivem na emoção do seu surgimento.

URANO – Curioso...

FENÍCIA – Desculpe, mas curioso é o seu nome: U-ra-no!

URANO – Ah! Já me disseram isso muitas vezes. É o nome de um deus grego, que deu nome a um planeta distante, e que acabou me batizando. É que nasci naquele tempo em que era moda arranjar nomes estranhos para os filhos... Apelavam para a mitologia grega, para os meses do ano, para os signos do zodíaco e até para nomes de flor...

FENÍCIA – Sei muito bem disso. Meu pai me batizou olhando para um mapa antigo.

URANO – Fenícia vem daí.

FENÍCIA – É. A sorte foi eu ser caçula e ninguém mais pegar esta praga.

URANO – Verdade. Já pensou se viesse um menino chamado Egito? Ou então mais uma garotinha: Me-so-po-tâ-mia.

FENÍCIA – E se o tema fosse acidente geográfico? Eu poderia ter um irmãozinho chamado Vesúvio ou, quem sabe, Himalaia. Imagine: Himalaia de Souza!

URANO – Se você tivesse mais irmãos, estaria livre da sina de cuidar das sepulturas da família. Poderia ter amores...

(Ela se irrita. Toma a pá das mãos dele e apanha punhados de terra, que vai jogando sobre o túmulo que limpara até então)

FENÍCIA – Não tem irmão, não tem ninguém! Vamos esquecer essas idéias! Hipóteses são parasitas. Não sobrevivem sozinhas. Esqueça!

(Ouve-se um coro de vozes protestando. Ela percebe o que fez e fica imóvel)

URANO – Há pouco, você me disse para não sepultar sentimentos.

FENÍCIA – Só estou soterrando coisas impossíveis.

URANO – Não me venha com jogo de palavras! O poeta aqui sou eu. Soterrar e sepultar dá no mesmo. E se estas coisas são mesmo impossíveis, não precisa enterrá-las. Você quer aceitar a sua situação sem ao menos questionar? Você se dá por vencida? Então, não lute consigo mesma. Faça como a atriz

sem rosto: aceite a sua condição!

FENÍCIA – Mas, pelo menos, ela podia subir ao palco.

URANO – Inútil. Por mais emoção que passasse, não tocava ninguém. Todos queriam ver o sofrimento em sua face.

FENÍCIA – Por isso ela desistiu.

URANO – Desistiu ou aceitou sua condição?

FENÍCIA – Dá no mesmo. Hoje, ela não atua mais e o seu tablado é uma lápide na quadra da Penitência.

URANO – Percebe o que é isso? Já pensou no que quer que escrevam no seu epitáfio? Como quer ser lembrada? "Aqui jaz mais uma vencida no reino dos medrosos. Não viveu e não amou porque não mudou".

FENÍCIA – Mas você pensa que é fácil, Urano! Deixar tudo para trás não é assim. Eu carrego uma pilha de mortos comigo e isso pesa. E o pior: vejo uma outra fila se formando para ser velada por mim...

URANO – Já entendi, já entendi. Você escolheu o endereço do seu mausoléu: Travessa da Auto-piedade!

(Ela tenta falar, Urano a interrompe)

URANO – Ora! Pare com isso! Até quando vai estender esse rosário de queixas? Pensa que o sofrimento é só seu? Eu já tenho as mãos calejadas, mas meu coração ainda não endureceu. Já ando quase corcunda com o peso daqueles que enterrei. Mas não é a minha hora e ninguém vai me carregar assim. Eu trago as alças do meu caixão no bolso! (estende as mãos e mostra o que tinha no casaco)

FENÍCIA – Não é auto-piedade, é o que eu sinto.

URANO – E que nome daria para o que tem aí dentro?

FENÍCIA – Minhas músicas podem dar o nome verdadeiro. Eu é que não sei o que é isso agora.

URANO – Você sente pena de viver? Então, talvez seja o fim.

FENÍCIA – Eu sinto tanto por você e por mim...

URANO – Você sente medo de lutar? Talvez seja o azar.

FENÍCIA – Sinto tanto por ter de ser assim...

URANO – Você desiste, é isso?

FENÍCIA – Eu queria estar na esquina da paixão, mas meus cabelos estão condenados a ter cheiro de vela...

URANO – Ora! Esqueça, Fenícia! Deixe os velórios para os seus freqüentadores. Livre-se desta sina!

FENÍCIA – Não dá, Urano!

URANO – Tome as rédeas da sua vida. Escreva seu próprio necrológio!

FENÍCIA – Suas palavras são firmes, mas eu não posso.

URANO – Não pode ou não consegue?

(O cão entra de novo em cena. Traz nova mensagem que é lida mais uma vez em silêncio pelo coveiro. Ele consulta o relógio e comunica)

URANO - Mudanças no céu: em pouco tempo, urano deve entrar na casa 11. Esta é a casa dos amigos, dos grupos, da Humanidade. Qualquer planeta que ingresse neste ponto exige independência e liberdade... Ainda mais urano...

FENÍCIA - O que é isso? Esta é a mensagem que o cão trouxe?

URANO - É. Eu sei que é estranho, mas é ela mesma. Nunca recebi nada parecido. Geralmente, mandam ordens, não previsões astrológicas.

FENÍCIA - Você acredita mesmo nisso?

URANO - Nos astros?

FENÍCIA - É, nisso de tudo estar escrito nas estrelas...

URANO - Não é bem assim...

FENÍCIA - É estranho que você acredite que o destino já esteja traçado... agora mesmo dizia para eu tomar o meu destino nas mãos!

URANO - Os astros inclinam, não determinam.

FENÍCIA - E você acha que esta frase bonita coloca ordem no universo?

URANO - Eu não disse isso.

FENÍCIA - Mas quis.

URANO - Não distorça o que eu disse. Você faz de tudo para não me entender, não é?

FENÍCIA - Você acredita ou não nessa astrologia?

URANO - Não é para acreditar. É para conhecer, saber.

FENÍCIA - Você não está inventando essas coisas para me convencer a mudar, está?

URANO - Eu preciso fazer isso para que você mude?

FENÍCIA - Talvez fosse mais convincente.

URANO - Mesmo gastando todo o meu sangue, você não acredita no meu amor.

FENÍCIA - Agora, é você quem está distorcendo as palavras.

URANO - Você acredita, então?

FENÍCIA - Em astrologia?

URANO - Está vendo? Você não me leva a sério...

FENÍCIA - A mensagem que o cão trouxe prevê movimentos no céu, mas há mudanças na terra?

URANO - Elas se refletem na terra, não tenha dúvida.

FENÍCIA - Você acha que devemos nos preocupar? (Urano fala algo que é abafado pelo coro de murmúrio dos mortos)

FENÍCIA - Urano, entenda: mesmo que eu fuja de

minha sina, não poderei ter o seu amor. Você continuará com esta pá nas mãos, fechando os olhos das pessoas.

URANO - E você precisaria estar longe dos maços de vela, das novenas e das lágrimas de perda.

FENÍCIA - Sim. Completamente do lado da vida.

URANO - E quem disse que quero permanecer com as unhas sujas de terra?

FENÍCIA - Por que nunca me disse?

URANO - Toda vez que enterro alguém, calejo mais meu coração que minhas mãos. A cada pá de terra engulo uma lágrima, um novo suspiro. Nada é tão importante. Nada. Alguém pode fazer este ofício em meu lugar...

FENÍCIA - E o que seria da cidade?

URANO - Que morra e fique ao relento.

FENÍCIA - Meu Deus! Não pode ser!

URANO - Quero te levar daqui. Te livrar desta sina.

FENÍCIA - E a cidade?

URANO - Ela permanece porque a vida continua. Eu e você precisamos viver as nossas vidas. Não podemos nos dedicar somente às mortes dos outros...

FENÍCIA - Meu coração aceita isso, mas o medo tampa os meus olhos. (*Ela coloca as mãos sobre a vista*)

URANO - (*Ele segue até ela*) Deixe a vista livre.

FENÍCIA - E o medo que eu trago?

URANO - Medo de quem? Da sua família? Mas estão quase todos mortos!

FENÍCIA - Não é os mortos que eu temo. Os vivos é que me atormentam. Não sei se consigo sozinha...

URANO - Sozinha? Eu estou contigo.

FENÍCIA - Parece que estou fora de rumo... perdida... fora de órbita...

URANO - Não tenha medo, Fenícia. Tudo pode ser diferente. Posso deixar esta função maldita...

FENÍCIA - ... E eu esta sina infinita...

URANO - Então, vamos! Deixaremos tudo para trás. Do jeito que está vai ficar!

FENÍCIA - ... Ah, Urano! Eu não sei mais onde parar!

URANO - Eu também, minha Fenícia! Eu hoje quero estar em outra órbita, flutuando sem destino e sem peso.

FENÍCIA - (*Eles se olham em silêncio. Viram-se para o céu e olham, apontando para o nada. Ela retoma*) Fizeram um novo céu para a gente?

URANO - Sim. Agora, a lua pode se encontrar com o sol.

FENÍCIA – (Com medo, cerra-lhe os lábios com a mão) Por que as estrelas se mexeram assim? Por que tudo vem se arranjando lá em cima? Será que a minha casa do amor está desimpedida? (Olhando assustada, tampa a própria boca com a outra mão. Ela olha para a platéia com olhar de caça. Dois segundos de silêncio. Ela baixa a mão de sua boca primeiro, depois a dele) Você também quer mudar?

URANO – Se você me achar, eu quero é me perder...

FENÍCIA – (Sozinha, olha para o céu. Tampa a própria boca, e fala algo inaudível)

URANO – Eu quero um novo céu, onde eu possa girar ao seu redor...

(Ela sorri, vai até a vassoura e apanha o objeto. Segura em seu cabo, pensativa, detém-se por uns instantes. Ele a segue com o olhar. Fenícia vira seu rosto para Urano, sorri, larga a vassoura no chão e pula na cova aberta. Confiante, estende a mão para o coveiro, que deixa a pá sobre o monte de terra. Ele desce à sepultura e, quando vão se beijar, ouvem o latido do cão)

URANO – O cão!

(O coveiro volta à superfície e lê em silêncio a mensagem recebida. Por um instante, faz uma expressão grave. Silêncio, peso. Olha para o céu, esperando uma resposta para uma pergunta não enunciada. Em seguida, olha para Fenícia, suspira alta e fica sereno)

URANO - Podemos parar o serviço por aqui. Nos dispensaram.

FENÍCIA – O cortejo não vem mais?

(Ele desce à cova, em silêncio)

FENÍCIA – O cortejo vem vindo?

URANO – A mensagem não diz.

FENÍCIA – E os moradores desta vala?

URANO – Já estamos aqui.

(Fenícia perplexa. O coro dos mortos solta risinhos

marotos, baixos e intrigantes)

FENÍCIA – Então, é assim?

URANO – É o que parece.

FENÍCIA – Tudo é sempre tão rápido. A gente quase nem nota o intervalo entre abrir e fechar de olhos.

(Eles se olham em silêncio. Fenícia e Urano começam a cantar. Dançam. De dentro da cova, ele começa a puxar a terra para dentro)

FENÍCIA – Ah... eu não sei mais onde parar

Ah... não quero mais me censurar

Nem tento prever, tão pouco ceder

Do jeito que está vai ficar

E quando eu cantar, desvie o olhar

Pois não sei mais onde parar

URANO - Ah... se você puder chorar

Há de saber que eu quero mais

Que um dia de sol, num canto qualquer

Sozinho a te procurar

Num dia vazio, à sombra do anil

Buscando razões pra ficar

FENÍCIA - Então eu quero ver o sol nascer

(Urano – Eu e você aqui)

Se é lindo como imaginei

URANO - Então eu quero ver você sorrir

(Fenícia – Você e eu aqui)

O medo se desfez...

Agora eu quero ver o sol nascer

(Fenícia - Eu e você aqui)

É lindo como imaginei

Agora quero ver você sorrir (Fenícia - Você e eu aqui)

JUNTOS - O medo se desfez...

(Fecha a cortina)

FIM

Participantes do Projeto Dramaturgia

E Fosse Minha Carne:

Direção da Montagem: Jefferson Bitencourt

Atores: Gláucia Grígolo, Renato Turnes, Loren Fischer

Urano Quer Mudar

Direção da Leitura Dramática: Rogério Cristofoletti

Atores: José Ronaldo Faleiro e Margarida Baird

PREMIADOS

Premiada
Rita Cristina

Premiado
Samuel Baldani
e Wagner Gonçalves

Premiado
José Sizenando de
Moraes Neto

Premiado
Grupo de Teatro
Guará, Jader Couteiro
(Percussão) e Marcos
do Acordeon
(Sanfona)

Premiado
Barrela

Indicados

RITA CRISTINA
"TORTURAS DE UM CORAÇÃO"
Universidade Católica de Goiás - GO

MÁRCIO PALLOSCHI
"A CASA DE BERNARDA ALBA"
Universidade da Região de Joinville - SC

Indicados

JOSÉ SIZENANDO DE MORAES NETO
"A CASA DE BERNARDA ALBA"
Universidade da Região de Joinville - SC

SAMUEL BALDANI E WAGNER GONÇALVES
"TORTURAS DE UM CORAÇÃO"
Universidade Católica de Goiás - GO

ADALMIR MIRANDA
"BARRELA"
Universidade Federal do Piauí - PI

Indicados

JOSÉ SIZENANDO DE MORAES NETO
"A CASA DE BERNARDA ALBA"
Universidade da Região de Joinville - SC

DANIEL GALVAN
"GUERNIKA"
UNIRIO - RJ

ADALMIR MIRANDA
"BARRELA"
Universidade Federal do Piauí - PI

Indicado

O GRUPO DE TEATRO GUARÁ,
JADER COUTEIRO (PERCUSSÃO) E
MARCOS DO ACORDEON (SANFONA)
"TORTURAS DE UM CORAÇÃO"
Universidade Católica de Goiás - GO

Indicados

BARRELA
Universidade Federal do Piauí - PI

OS SETE GATINHOS
Universidade Federal de Uberlândia - MG

TORTURAS DE UM CORAÇÃO
Universidade Católica de Goiás - GO

FIGURINO

CENÁRIO

ILUMINAÇÃO

CONCEPÇÃO
SONORA

CONJUNTO
DE ATORES

ATRIZ

Indicadas

MARIA DE MARIA (Como Azeda)
"OS SETE GATINHOS"
 Universidade Federal de Uberlândia - MG

MICHELLE BEZERRA (Como cabo 70)
"TORTURAS DE UM CORAÇÃO"
 Universidade Católica de Goiás - GO

Premiada
Maria de Maria

ATOR

Indicados

EDUARDO PRAZERES (Como Louco)
"BARRELA"
 Universidade Federal do Piauí - PI

RODRIGO ROSADO (Como Bibelot)
"OS SETE GATINHOS"
 Universidade Federal de Uberlândia - MG

Premiado
**Leonardo
 Camárcio**

LEONARDO CAMÁRCIO (Como Benedito)
"TORTURAS DE UM CORAÇÃO"
 Universidade Católica de Goiás - GO

DIREÇÃO

Indicados

ADALMIR MIRANDA
Por "BARRELA"
 Universidade Federal do Piauí - PI

SAMUEL BALDANI
Por "TORTURAS DE UM CORAÇÃO"
 Universidade Católica de Goiás - GO

Premiado
**Samuel
 Baldani**

PAULO MERÍSIO
Por "OS SETE GATINHOS"
 Universidade Federal de Uberlândia - MG

ESPETÁCULO

Indicados

TORTURAS DE UM CORAÇÃO
 Universidade Católica de Goiás - GO

BARRELA
 Universidade Federal do Piauí - PI

Premiado
**Torturas de
 um Coração**

A CASA DE BERNARDA ALBA
 Universidade da Região de Joinville - SC

Prêmio Destaque Mostra
 Paschoal Carlos Magno
 (eleição por voto popular)

Premiado:
De Malas Prontas
 Grupo Pé de Vento Teatro
 Florianópolis / SC

PREMIADOS

PRÊMIO ESPECIAL DO JÚRI

Conferido a Equipe do Festival Universitário de Teatro de Blumenau (Coordenação, Funcionários, Técnicos, Apoios e Anjos) pela Competência, Generosidade, Paciência, Carinho e pela Produção da Revista "O Teatro Transcende"

MENÇÃO HONROSA

Conferido ao Espetáculo "De Malas Prontas", do grupo Pé de Vento Teatro - Florianópolis - SC,
Que obteve, na eleição do voto popular 74, 04% de Conceito Ótimo

MENÇÃO HONROSA

A Comissão Julgadora dos Espetáculos Concorrentes ao 17º FUTB decide conferir Menção Honrosa ao 17º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, pelo fomento da vertente cultural do Cone Sul em Blumenau,
12 de Julho de 2003

... SOBRE RODAS



Lamúrio Poético

Grupo Pé -de-Ventor Teatro
Florianópolis / SC



Cinderela

Saraivada Clown

Os Ossos do D. Pedro

Conversação Interessante

Grupo Teatral Phoenix
FURB - Blumenau/SC



Comissão de Seleção

Paulo Vieira (João Pessoa/PB)

Fernando Peixoto (São Paulo/SP)

André Carreira (Florianópolis/SC)

Jurados

Beti Rabetti (Rio de Janeiro/RJ)

Jefferson Del Rios (São Paulo/SP)

Ana Maria Amaral (São Paulo/SP)

Mauro Zanatta (Curitiba/PR)

José Ronaldo Faleiro (Florianópolis/SC)

Coordenador do Projeto Dramaturgia

Alfredo Megna (Argentina)

Palestra

Renato Ferracini (UNICAMP - LUME)
Pensando e (re)pensando o trabalho do ator criador

Analisadores de Espetáculos

Silvana Garcia (São Paulo/SP)

Edélcio Mostaço (Florianópolis/SC)

Fátima Saadi (Rio de Janeiro/RJ)

Roberto Mallet (São Paulo/SP)

Walter Lima Torres (Rio de Janeiro/RJ)

Oficinas

O Ator e seus Duplos

Ana Maria Amaral (São Paulo/SP)

Comédia

Mauro Zanatta

Atuante ou Performer, Textos em Movimento

Fernando Villar (Brasília/DF)

A Sonoplastia e suas Implicações Práticas

Chico Nogueira (Curitiba/PR)

Pinocchio, Gepetto e o Nariz

Celso Nunes (Florianópolis/SC)

Musica para Atores

Giovanni Bizzotto (Florianópolis/SC)

Direção Teatral

Silvana Garcia, Edélcio Mostaço, Fátima Saadi, Roberto Mallet, Walter Lima Torres e Beth Lopes

O A T O R





o diretor

TEATRO DE CORPO E ALMA

Diversos grupos de países da
América Latina representarão
as mais inusitadas histórias,
do drama à comédia,
do cotidiano à fantasia.
Faça parte deste espetáculo.
Consulte a programação e
prestigie as apresentações
no Teatro Carlos Gomes.

18º festival

Universitário de Teatro de Blumenau

12ª Mostra Paschoal Carlos Magno
1º Mostra Blumenauense de Teatro

Oficinas · Palestras · Espetáculos · Palco sobre Rodas · Mostra de Vídeos
DE 9 A 17 JUL 2004 | TEATRO CARLOS GOMES



UNIVERSIDADE REGIONAL
DE BLUMENAU

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 89012-900
www.furb.br/futb - e-mail: dpc@furb.br