

o diretor

TEATRO DE CORPO E ALMA

O TEATRO *Transcende*

18º festival

Universitário de **Teatro** de Blumenau

O TEATRO TRANSCENDE vem cumprindo o seu papel original, dos primeiros tempos – registrar o FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU. Nesta edição a revista registra, o 18º FUTB e abre espaço em suas páginas para um competente elenco de profissionais do teatro que dividem com o leitor os resultados de suas experiências, reflexões e pesquisas sobre cenografia, espaços, formação e produção teatral e dramaturgia: RENATO FERRACINI (Lume/UNICAMP) inicia o seu texto “Movimento de Uzume” com a lenda personagem do título e disserta sobre a importância da recriação contínua no trabalho do ator, na relação do seu corpo em movimento; BEATRIZ CABRAL, a Biange da UDESC, em “O Professor-Diretor e a busca da teatralidade em contextos periféricos”, escreve sobre a teatralidade em espaços alternativos e o papel da do professor como diretor e encanador neste contexto enfocando o texto, dramático como pré-texto; “Orris Soares, um inovador” de PAULO VIEIRA (UFPA) apresenta informações a partir de pesquisa sobre a dramaturgia paraibana no Projeto Integrado Arte e Transfiguração da Realidade apontando para a questão da constante busca de um elo entre a cultura brasileira e a européia como o desejo de um estatuto civilizatório para um país que é melhor entendido por seus poetas do que pelos seus sociólogos; “Violência e Paixão” de FÁTIMA SAADI da Cia. Teatro do Pequeno Gesto e editora da Folhetim fala do leitor sobre a força da linguagem poética e a visão de mundo na dramaturgia produzida por Heinrich von Kleist (1777 – 1811); SILVANA GARCIA (USP) em “Crônica de um Teatro Abundante” reflete sobre o crescimento da produção teatral em São Paulo e a diversidade daí decorrente quanto à qualidade dos espetáculos, a dramaturgia, os espaços e os investimentos; das investigações de campo e trabalho no Brasil e na Argentina ALFREDO

MEGNA (Argentina) relata em “El Arte de La Memoria y El Teatro”, os resultados nas diversas oficinas nos dois países, valendo-se da metodologia inspirada em Stephen Nachmanovich produzindo-se dramaturgia.

WALTER LIMA TORRES (UFPR) em “Nota sobre o Trabalho do Diretor com o Espaço Teatral”, assimila as diferentes noções dos conceitos de lugar teatral e espaço teatral apontando para as relações que se pode fazer a partir dessas construções nos diversos aspectos sociais, econômicos e culturais; “Copeaux, Decroux e o nascimento do Mimo Corporal” é o registro de traduções e notas de JOSÉ RONALDO FALEIRO da UDESC que reelabora um capítulo do seu livro “Mimo e Teatro Novecento” sobre a redescoberta do corpo e da ação física no trabalho do ator e sobre estas questões do Mimo Corporal na Escola de Vieux-Colombier. JOSÉ DIAS (UFRJ) explica sobre o conceito de cenografia como elemento do espetáculo, arte integrada, emoção, presença envolvente, no texto “Cenografia – arquitetura da emoção”.

“Os Não-Lugares: teatro em resistência” de ANDRÉ CARREIRA, desvenda para o leitor a noção de “Não-Lugar” proposta por Marc Auge e reflete sobre o Teatro de Rua como um acontecimento que, ao “desorganizar” o fluxo da rua, lugares, sugerindo ao transeunte a redefinição de sua relação com os espaços da cidade.

PITA BELLI, coordenadora do FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU e professora no Curso de Bacharelado em Teatro da FURB apresenta “Algumas notas sobre o trabalho de Keith Johnstone e a improvisação”, cuja proposta fundamenta o trabalho do ator relacionando espontaneidade, experiência pessoal e referências próprias, sem conformidade com modelos impostos pela sociedade; “O Rei da Vela: uma montagem constituída pelas inovações por ÉDER SUMARIVA RODRIGUES, graduando do Curso de Artes Cênicas e EDÉLCIO MOSTAÇO, professor da UDESC, professor da UDESC, descreve e analisa a montagem inovadora de José Celso no espetáculo o Rei da Vela que assimila o conteúdo antropofágico de Oswald de Andrade, associado ao pensamento revolucionário dos anos sessenta.

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.

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 PROF^ª NOEMI KELLERMANN
COORDENADORA DO 18º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU PROF^ª PITA BELLI
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO, FINALIZAÇÃO E CAPA CIBELE BOHN (cibele@furb.br)
FOTOGRAFIA ROGÉRIO PIRES E MILA DA SILVA
ISSN Nº 1516-7739 - ANO 13/ 2004 - Nº 13 - Pg. 1 - 84
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 - www.furb.br

Neste Número...

01 Editorial

Artigos

- 04 O Movimento Uzum :
(Renato Ferracini)
- 08 O Professor-Diretor e a busca da
teatralidade em contextos periféricos
(Beatriz Cabral (Biange))
- 16 Orris Soares, um inovador
(Paulo Vieira)
- 20 Violência e Paixão
(Fátima Saadi)
- 30 Crônica de um teatro abundante
(Silvana Garcia)
- 33 El arte de la memoria y el teatro
(Alfredo Megna)
- 36 Nota sobre o trabalho do diretor com
o espaço teatral
(Walter Lima Torres)
- 45 Copeau, Decroux e o nascimento do
mimo corporal
(Marco de Marinis -Tradução: José Ronaldo Faleiro)
- 57 Cenografia: a arquitetura da emoção
(José Dias)
- 63 Os não-lugares: teatro de rua como
resistência
(André Carreira)
- 69 Algumas notas sobre o trabalho de
Keith Johnstone e a improvisação
(Patrícia de Borja (Pita Elli))
- 73 "O Rei da Vela": uma montagem constituída
pelas inovações nos procedimentos
(Edécio Mostaço e Éder Sumariva Rodrigues)

Especiais

- 80 Palco Sobre Rodas
- 82 I Mostra Blumenauer se
- 83 Convidados
- 84 Equipe de Trabalho



O Movimento Uzume

Renato Ferracini - LUME - UNICAMP*

Em algum lugar do Japão mítico, Amaterasu, deusa do sol, enfurecida pelas travessuras do irmão, esconde-se em uma gruta e priva o mundo e os próprios deuses de sua luz divina. Uma reunião é realizada e muitos deuses vão até a gruta tentar dissuadir Amaterasu a sair para que o mundo conviva novamente com a luz. Alguns entoam canções sagradas, outros tocam instrumentos mágicos, mas Amaterasu está irredutível. A deusa Uzume, então, prende suas vestes, amarra uma faixa em torno da testa, sobe em um grande barril e começa a dançar e bater os pés. Com essa dança Uzume entra em êxtase e desnuda os seios e as partes íntimas. Nesse momento os outros deuses, vendo a situação na qual encontra-se Uzume, soltam uma grande gargalhada. Amaterasu sai da gruta para ver o que está acontecendo, trazendo sua luz novamente ao mundo e palavras sagradas impedem que ela retorne.

O corpo em êxtase, o corpo em dança, o corpo em ação restaura a luz. Ele não pensa, pois *é pensamento* e nesse pensamento age, cria e, portanto, resiste. Ele não possui memória, mas *é memória* e nessa memória recria, restaura e, portanto, se atualiza. No bater dos pés, na dança e no êxtase de Uzume, o mundo e os próprios deuses se enxergam novamente, não um si-novo ou um si-desconhecido, mas voltam a vislumbrar, através da luz, um mundo, ou um si-mesmo, como uma nova possibilidade de existência e desejo.

O corpo em criação, em dança, em arte, ao mesmo tempo, restaura e resiste ao Homem. Resiste se entendermos esse Homem como o sujeito centrado em uma individualidade e em uma identidade que o realiza e que, por isso mesmo, exclui o outro e a diferença; esse Homem cuja "invenção é recente" como diz Foucault. Restaura e recria se entendermos esse Homem como um Si-Outro. Penso que esse corpo em criação gera esse espaço para poder puxar esse Si-Outro pela mão, mas ele puxa não o Homem sujeito e centrado em uma individualidade e uma identidade, mas cria uma fenda de entrada de luz e diz ao outro: venha, nessa fenda iluminada é possível criar, é possível jogar e brincar, é possível se relacionar.

Criar essas fendas de luz, mesmo tão ínfimas, significa buscar uma postura positiva de vida, um dizer "sim" ao mundo. Dizer "sim" ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer "não" ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensividade. Dizer "sim" à troca-em-arte, à inclusão, à diferença, à possibilidade de se relacionar com o outro, em resistência à *doxa*, à opinião, à frieza, à cristalização dessas mesmas relações, ou seja, resistir ao Homem individual e centrado em uma identidade fixa que expurga, através dessa identidade, o outro.

Mas como o corpo resiste? Como criar se o corpo cotidiano está preso a um devir histórico? Como dançar um corpo cotidiano que é perpassado por relações de poder que o afetam, o articulam, o organizam, o disciplinam, enfim, o entristecem no sentido espinosista? Seria impossível a alegria de Espinosa? Restaria apenas navegar nesses macros devires históricos? Se o corpo cotidiano é constituído por mapas de relações, forças, devires e estratos históricos, além de agenciamentos singulares e coletivos que o perpassa, não estaria esse mesmo corpo cotidiano confinado a ser uma eterna recriação de *constructos* em devir dessas forças? Seria tudo um grande diagrama determinado por relações de poder? Estaríamos condenados a uma luta constante contra o poder por um lado e a submissão a ele por outro? É certo

que o poder, como gerador de realidade e vida, gera também os próprios pontos e focos de resistências da vida ao poder, mas os próprios diagramas não param, por seu turno e na borda, de estratificar e tapar essas resistências. O que estaria além da linha de borda dos estratos e dos diagramas e desse movimento de resistência e estratificação da resistência inerente ao próprio poder? Seria o simples caos, o nada ou a morte? Deleuze, lendo Foucault, nos dá uma bela solução para esse impasse: existe um Fora, um

[...] fora mais longínquo que toda exterioridade [no qual] não há somente singularidades presas em relações de força, mas singularidades de resistência, capazes de modificar essas relações, de invertê-las, de mudar o diagrama instável. Existem até singularidades selvagens, não ligadas ainda, na linha do próprio fora. [...] É uma terrível linha que mescla todos os diagramas [...] que passa, quando chega o momento, por horribéis contorções e arrisca-se sempre a arrastar um homem quando corre solta (Deleuze, 1988: 130).

Mas, por mais terrível que possa parecer pelo turbilhão de suas singularidades selvagens, essa linha é uma linha de vida, pois não é agenciada pelas relações do poder-saber.

Se pensarmos nesse Fora como uma dimensão além dos estratos da relação poder-saber teremos três dimensões distintas, múltiplas e comunicantes no corpo cotidiano: os estratos formais de saber, os diagramas virtuais de poder e esse Fora, com sua terrível linha de vida. O que restaria ao dentro do corpo cotidiano? Como se forma a dimensão do dentro, do interior? Ao dentro resta a dobra dessas dimensões múltiplas. Quarta dimensão: duplicar e curvar essas dimensões gerando uma dobra, um plissê de acontecimento no "interior" do corpo cotidiano. Curvar a força sobre ela mesma, fazer com que a força se relacione consigo mesma, afete a si mesma, curvando-se, dobrando-se, permitindo,

dessa forma, fazer a força resistir à própria força, a forma resistir à própria forma: poder resistindo ao próprio poder, o saber resistindo ao próprio saber. Dobrar, também, a dimensão do Fora, causando um poder interno, plissado, que gera uma força de criação, uma força de pensamento, uma força de afetação, uma Alegria de Espinosa, uma força de linha de fuga dos estratos e agenciamentos, pois é uma dimensão no qual o próprio Fora - esse além saber-poder, essa linha de vida - é dobrado, gerando, dessa forma, um Dentro também além das relações entre poder-saber. Um Dentro que é exteriorizado e ao mesmo tempo um Fora que é interiorizado. O interior do exterior ou ao contrário. Um lado de Fora - o mais longínquo - co-extensivo a um lado de Dentro - o mais profundo no corpo cotidiano e que, ao mesmo tempo, é sua pele.

Transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isto seria como que curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de fazer afetar outras forças: uma "dobra", segundo Foucault, uma relação de forças consigo. Trata-se de "duplicar" a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. [...] não se trata mais de formas determinadas como no saber, nem de regras coercitivas como no poder: trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte (Deleuze, 1992: 123 – grifo meu).

Existência como obra de arte: essa é a linha de fuga dos estratos e relações de poder. Criar, gerar e pressionar um espaço de desejo, um modo de existência criativa e o corpo cotidiano possui, virtualmente, na dobra desse Fora, essa força de criação, força de fuga, de reorganização e desautomatização. Essa potência de criação habita a dobra do Fora (não a dobra do exterior histórico estratificado, mas do Fora dos estratos), esse espaço co-extensivo dentro-fora, passado-presente. É na dobra desse lado de Fora – além das dobras dos estratos históricos, as dobras de poder e as dobras da Matéria - que reside o pensar, é aí que o pensamento resiste. E, se pensar é uma forma de criar (Deleuze), então é nesse campo que encontramos,

¶E COMO O ATOR BUSCA ESSA RECRIAÇÃO EM CONTINUUM? ELE BUSCA NO CORPO COTIDIANO E ATRAVÉS DELE; O ATOR TRANSBORDA SUAS PARTÍCULAS E FLUXOS DO CORPO COTIDIANO, (RE)CONSTRUINDO UM CORPO-SUBJÉTIL. O TRABALHO DE ATOR É BUSCA E TRANSBORDAMENTO NO CORPO, DO CORPO, ATRAVÉS DO CORPO, PARA O CORPO.¶

finalmente, o poder de criação em estado virtual.

O poder de criação em estado latente no próprio corpo cotidiano, em sua dobra do Fora, comum a todos enquanto potência. É esse mesmo poder de criação que gera linhas de fuga dos agenciamentos e estratos para possibilidade de recriação de outros

territórios. O corpo, mergulhado em um Plano de Organização, em seus conjuntos dos estratos, dos agenciamentos e das relações de poder, não cria, mas é criado; não pensa, mas é pensado; não agencia, mas é agenciado. Mesmo que esses conjuntos em movimentos gerem também, realidades e “verdades”, criando, dessa forma, a própria realidade e pontos de resistências dentro do próprio diagrama – esses mesmos estratos e diagramas não deixam de destruí-los. Mas na dobra do Fora, nessa câmara central, cujo passado, em sua Memória, é co-extensivo ao presente, cujo Dentro é co-extensivo ao Fora, cria-se um espaço de vida, um campo intensivo, um “espaço virtual”, no qual é possível, não somente viver, como criar (também pensar, mas o pensamento é criação!). Uma potência de vida e de criação imanente ao corpo cotidiano. Mergulhar no interior é também mergulhar no exterior, já que o interior é dobra do exterior, sendo, portanto, dimensões coexistentes. E, finalmente, mergulhar nessa dobra do Fora é também incluir o outro, pois nessa dobra o outro é a projeção de si, ou vice versa, já que o Interior é a projeção do Exterior, ou vice-versa.

É nesse sentido que essa dobra do Fora, enquanto potência concreta de um corpo-subjétil (minha tradução sobre corpo-em-criação, corpo-em-dança, corpo-Uzume) cria uma possibilidade de criação, de uma fresta nos estratos e nos agenciamentos para puxar o outro pela mão. Essa zona dobrada, que chamo de corpo intensivo, é uma zona potencial de inclusão, de diferenças, de reduplicações. Nenhuma identidade, somente si-outros, sempre-outros, não-eus, eu como duplo do outro e o outro como minha duplicação. Novamente espaço não euclidiano. Espaço de Escher. E é nesse sentido que o corpo cotidiano é território primeiro do corpo-subjétil, pois é sua latência. Um lugar de encontros, lugar paradoxal, lugar de vizinhanças e partículas que se conectam, reconectam e desconectam, relacionando-se em velocidades infinitas.

E é a busca desse corpo-subjétil construído, ou (re)construído a partir do corpo cotidiano, na busca de uma atualização, e portanto, recriação desse corpo intensivo, que faz com que cada ator, dentro da proposta de trabalho do LUME,

□...MAS A BUSCA DE CONSTRUÇÃO DO CORPO-SUBJÉTIL SE REALIZA COMO UMA ESPIRAL QUE NUNCA TOCA O MESMO PONTO, MAS RETORNA EM CICLOS DE ETERNA RECONSTRUÇÃO DE SEU PRÓPRIO CORPO; UMA ESPIRAL REALIZADA ATRAVÉS DO CORPO, NO CORPO, PELO CORPO E PARA O CORPO.□

tenha sua própria técnica pessoal e única. Assim como cada um, através de sua história de vida, singular e social possui uma maneira particular de agenciamento, corporificação e atualização dessas “vivências”, criando para si seu próprio corpo cotidiano, cada

ator, na construção de seu corpo-subjétil, construído a partir da (des)construção e (re)construção do corpo cotidiano, possuirá também seu próprio corpo-subjétil, transbordando ações físicas pessoais e únicas, criando, dessa forma, uma técnica pessoal de atuação que somente existirá em sua forma plena no momento da cena.

Enquanto atores, nosso movimento em direção à construção desse corpo-subjétil se realiza, portanto, em um mergulho cotidiano de descobertas nos fluxos mutáveis de partículas, estratos, relações de poder, linhas, dobras e memórias que dimensionam o corpo cotidiano, criando linhas de fuga para estados intensivos que se transbordam e são corporificados, realizando uma ressignificação desses fluxos e partículas, criando, assim, novos códigos corpóreos que serão, em última instância, fissuras, fendas e redobras dos mesmos estratos e agenciamentos que realizam o mesmo corpo cotidiano.

Assim sendo, esse mergulho e transbordamento corporificado e ampliado de partículas e fluxos do corpo cotidiano realiza-se não enquanto uma busca de essência individual ou social, mas por um movimento, um fluxo-refluxo contínuo, um mergulho e uma busca contínua que se transforma em ação física, no qual essa própria ação física causa um outro mergulho para uma nova busca que gera outra ação física (em micro ou macro densidades musculares) sucessivamente. Continuidade orgânica. Entrelaçamento. O ator, em treinamento, em trabalho pré-expressivo na

busca por um corpo-subjétil, realiza-se por esse movimento. Ator enquanto fluxo, refluxo e busca de linhas de fuga e desterritorializações através da expansão do próprio corpo cotidiano em corpo-subjétil. Portanto, seja qual for a definição do corpo cotidiano dentro do Plano de Organização, o ator, dentro desse próprio plano busca transbordá-lo, destruir suas linhas de borda, ultrapassar suas fronteiras, reorganizá-lo, movimentá-lo, desestruturá-lo. O ator, enquanto criador, é devir, *linha de fuga*, ou, em outras palavras, a ator enquanto busca e fluxo, constrói o corpo-subjétil na expansão do corpo cotidiano se transformando em linha de fuga das próprias partículas e linhas que, porventura, venham a definir o corpo cotidiano no Plano de Organização em que ele se insere. Desestruturar e desestabilizar a estrutura e/ou desestrutura – função do ator enquanto trabalho pré-expressivo na construção de seu corpo-subjétil. A tentativa de construção de um corpo-subjétil é permeada por fluxos e refluxos contínuos. Ele é devir. O corpo-subjétil se realiza por ser, além de fluxo e refluxo, uma busca, transformação e transbordamento de fronteiras para o mundo, através de ressignificações e (re)construções dele mesmo. É recriação eterna de outros mundos e perceptos, outros afectos - novas maneiras de sentir.

E como o ator busca essa recriação em *continuum*? Ele busca no corpo cotidiano e através dele; o ator transborda suas partículas e fluxos do corpo cotidiano, (re)construindo um corpo-subjétil. O trabalho de ator é busca e transbordamento no corpo, do corpo, através do corpo, para o corpo. Mas não devemos definir a busca de construção do corpo-subjétil nem como circular, pois nunca retorna ao mesmo ponto, nem como uma linha em seta que aponta para um interno, ou um "centro" fixo e imutável no qual reside alguma verdade única ou essência interior imutável, nem como uma linha em seta que aponta para um fora, numa busca por uma ascense espiritual ou de qualquer absoluto que se encontre fora dele, mas a busca de construção do corpo-subjétil

se realiza como uma espiral que nunca toca o mesmo ponto, mas retorna em ciclos de eterna reconstrução de seu próprio corpo; uma espiral realizada através do corpo, no corpo, pelo corpo e para o corpo. Assim o trabalho de ator não se realiza circularmente, mas por uma helicoidal infinita. Um Movimento Uzume.

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz.. Rio de Janeiro : Editora 34, 1992
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. Revisão Janine Ribeiro. São Paulo : Editora Brasiliense, 1988
- _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo : Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques e BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo : Fundação Editora da UNESP, 1998.
- MAYER, Fred e IMOOS, Thomas. *Japanese Theater*. Londres : Studio Vista, 1977.

*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 Professor-Diretor e a busca da teatralidade em contextos periféricos

Beatriz Cabral (Biange)*



Introdução

Um rápido olhar nos anais de congressos nacionais e internacionais nas áreas de teatro na escola e na comunidade revela uma tendência crescente de pesquisas sobre teatralidade em espaços alternativos, e o papel do professor como diretor e encenador.

Um exame mais detalhado sobre as teorias subjacentes a estas propostas leva ao início dos anos 80, com referências à ênfase dada por Dorothy Heathcote à forma de estruturar e seqüenciar o processo dramático através de signos e convenções que facilitem a *comunicação* e o engajamento dos participantes com a imediaticidade do tempo e da ação e de uma participação contextualizada (Bolton, 1998).

Abordagens mais recentes incluem categorias de convenções para construção coletiva de contextos dramáticos, do desenvolvimento da narrativa, da ação poética e de uma reflexão inserida na ação (Jonathan Neelands, 1990). No final dos anos 90 aumentam significativamente as referências e os estudos sobre 'repertório de códigos e canais' (Manfred Pfister, 1991), a fim de especificar e distinguir os elementos cênicos visuais e verbais, e o uso do questionário proposto por Patrice Pavis (Hornbrook, 1989) para análise semiológica da performance.

Esta tendência a explicitar característica, meios e estratégias para o desenvolvimento da narrativa teatral evidencia uma priorização daquilo que em drama educação se convencionou chamar *cristalização de idéias*, e que identificamos como o reconhecimento gradual e crescente de que a forma de expressão e a busca da teatralidade são fundamentais para que as experiências de grupo em contextos periféricos sejam inseridas no *campo do teatro*.

Neste trabalho será focalizada a função do texto dramático como *pré-texto* para subsidiar o professor de teatro, em contextos de escolas e comunidades, a levar os participantes a transpor barreiras nas esferas conceituais, teóricas e metodológicas, ao nível da identidade e do imaginário.

O texto dramático como *pré-texto* para o fazer teatral em grupo visa assegurar contextualização para o desenvolvimento dos jogos e improvisações, e ao mesmo tempo facilitar sua apropriação pelos participantes. Em processos de construção coletiva da narrativa, o *pré-texto* permite delimitar a situação a fim de que seja possível estabelecer analogias entre o contexto do grupo e as circunstâncias oferecidas pelo texto. É esta ressonância entre ficção e realidade que confere significação à cena teatral, e causa impacto naqueles que vivenciam a experiência.

Pré-Texto refere-se ao entendimento de que o texto deve figurar como pano de fundo para orientar a seleção e orientação dos jogos teatrais e a identificação do contexto em que eles ocorrem. Cecily O'Neill introduziu esta expressão, em drama, para diferenciar o estímulo capaz de promover um crescimento orgânico daquele mecânico, onde o foco da ação, nem sempre é coerente com a narrativa em processo. Para O'Neill, "o *pré-texto* opera em diferentes momentos como uma espécie de 'forma-suporte' para os demais significados a serem explorados" (1995:22). Como tal fornece o *contexto* para a realização e o desenvolvimento do jogo teatral – para seqüenciar a narrativa e para aprofundá-la.

O *pré-texto* responde tanto à necessidade de desconstruir o texto dramático a fim de adaptá-lo às condições e motivações locais, quanto à necessidade de parâmetros artísticos de estrutura e

linguagem a fim de transgredir os limites do cotidiano e do 'já visto'. Trata-se de um procedimento metodológico que permite delimitar as interações dos participantes a partir do cruzamento de fragmentos do texto, narração pelo condutor do processo, e inclusão de histórias de vida através do jogo teatral, possibilitando a identificação do grupo com as situações indicadas, e sua ressonância com o contexto local.

Prática como Pesquisa

Uma série de experiências foi realizada a fim de permitir a visualização e discussão do uso do pré-texto e dos procedimentos de cruzamento fragmentos – narração – jogos teatrais.

O texto "Nós e Eles", de David Campton¹, foi o *pré-texto* para o desenvolvimento de um destes processos dramáticos. Nele, Campton focaliza os limites entre o público e o privado, o processo de acomodação e confronto entre recém chegados a um lugar que poderia ser qualquer lugar que conhecemos. De cunho e estrutura interativos, este texto foi criado para ser representado por qualquer número de pessoas, de qualquer idade e gênero. Seus personagens, designados como As e Bs (A1, A2, A3, B1, B2, B3...) apresentam indicações de atitudes e posturas frente às situações sociais abordadas.

Três estratégias delimitaram o contexto e favoreceram particularmente a apropriação do texto *Nós e Eles*, aqui utilizado como pré-texto para processos dramáticos baseados em jornadas, imigrações ou migrações: os rituais de passagem, fragmentos de *Esperando Godot* (Beckett) e os jogos com objetos vinculados à memória dos participantes.

Ritual de passagem foi a denominação escolhida para designar quer as ações coletivas e contínuas realizadas pelos alunos e orquestradas pelo diretor, quer a narração no estilo do 'contar histórias', introduzida por quem está conduzindo o processo. No primeiro caso cria-se um *tableaux*, tal como um segmento de um filme, onde ações individuais e

complementares, associadas ao contexto coletivo, são mantidas. O professor ou diretor percorre a cena, reforçando estas ações através de comentários que as identificam e contextualizam. O ritual de passagem como narração, pelo diretor, descreve o contexto ou os antecedentes da situação a ser explorada, introduzindo a atmosfera apropriada ao seu desenvolvimento.

Em ambos os casos o ritual de passagem introduz o pré-texto que irá delimitar a condução (pelo professor) e a configuração (pelos participantes) dos jogos teatrais que darão prosseguimento à narrativa dramática e teatral, permitindo criar personagens com histórias de vida semelhantes, e uma jornada comum em direção à construção de sua comunidade. A consequência imediata é a expansão dos limites da subjetividade. Uma jornada coletiva não está ancorada em uma subjetividade individual pré-existente; ao depender das contribuições de muitos sujeitos ele passa a criar um novo referencial e a influenciar o desenvolvimento de ações posteriores deste coletivo.

Os rituais de passagem descritos abaixo introduziram a apropriação e a montagem do texto *Nós e Eles* por grupos heterogêneos, com cerca de cinquenta pessoas.

RITUAL DE PASSAGEM 1

Há um ponto comum na árvore genealógica da quase totalidade dos brasileiros: com exceção dos índios – que, dos 5 milhões que aqui estavam na época da conquista, hoje estão reduzidos a cerca de 350 mil -, nossos antepassados vieram todos de algum outro lugar.

Somos 150 milhões de descendentes de imigrantes e de escravos africanos, com álbuns de família muito parecidos. Na história de cada uma, há sempre um navio saindo de um porto distante, com um oceano de incertezas a atravessar. Na bagagem há sementes, remédios, documentos, ferragens, um frasco de conserva, uma raiz exótica, pequenos objetos úteis no dia-a-dia, fotos dos parentes e da terra que ficou para trás. Há mágoas, mas há, sobretudo, esperança: mesmo carregados à força (os negros), ou expulsos pela miséria (os imigrantes), os que aqui chegaram conservavam intacta sua capacidade de sonhar.

RITUAL DE PASSAGEM 2

É noite ... o vento sopra forte trazendo o frio das terras geladas, e com ele vozes vindo de vários lugares ... são sussuros, lamentos, choro ...

A estrada parece não ter fim, em volta muito mato, e está muito escuro. É possível ver apenas as silhuetas das árvores iluminadas pela lua, que teima em se esconder por detrás de algumas nuvens.

Estamos nos aproximando, somos muitos e estamos chegando em um lugar estranho ... tudo parece irreal, sentimo-nos vítimas do horror da jornada. Uns agachados como animais imundos, imobilizados pela expectativa angustiante. O grito estacado na garganta, estamos ficando sem comida e muitos já morreram ou estão doentes. Viemos da região do vale, fomos expulsos pelo povo do norte, que usa a magia para nos achar e atacar. A qualquer momento podem surgir das sombras os *enviados* ... sem rosto, filhos da noite ... há quem diga que não são humanos. Eles trazem muito terror ao meu povo.

Temos vários objetos que podem afastá-los, como *galhos de floresta petrificada, ramos sagrados das terras quentes, água das fontes do leste, uma cruz feita por nossos ancestrais, as cinzas de nossos guerreiros mais fortes, vísceras de salamandra, raspas da árvore do ancião*. Estes objetos mágicos e sagrados podem ser usados um a cada lua cheia. Fora isso temos que contar com a caridade dos deuses.

Estamos chegando na aldeia do grande ancião, antes do rigoroso inverno. O frio já é terrível, ele congela até o sangue nas veias. A aldeia está abandonada.

O trabalho físico e mental de descobrir e criar conexões, ressonâncias e narrativas a partir do ritual de passagem e da subsequente justaposição e reordenação de materiais criados em outros contextos (fragmentos de texto, objetos, imagens visuais), faz emergir significados abertos a múltiplos níveis de interpretação. A textura da apresentação final se assemelha àquela criada por escultores que vão juntando peças e materiais de origens diversas para compor sua obra. Este fazer teatral é estruturado, mas não de forma linear. É constituído por *episódios*, cada qual com um final claro, mas este não é caracterizado pela resolução de tensões e questões levantadas na cena anterior. Este tipo de estrutura pode ser associado à *noção de consangüinidade* desenvolvida por Barba: "os vários fragmentos, imagens, idéias, vivem no contexto em que os trouxemos à vida, revelam sua própria autonomia, estabelecem novos relacionamentos, e se conectam com base em uma lógica que não obedece à lógica usada quando os imaginamos e buscamos. É como se laços de sangue ocultos ativassem possibilidades distintas daquelas que pensáramos ser úteis e justificadas" (Barba e Savarese, 1991:59).

Contextualização do Jogo Teatral

Fragmentos de *Esperando Godot*, Beckett, são usados a seguir para fazer emergir memórias e histórias, através do jogo teatral, facilitando sua visualização para a construção dos personagens coletivos e seu cruzamento com o texto Nós e Eles. Esta etapa, imediatamente após o ritual de passagem, inclui o

□ O TEXTO DRAMÁTICO
COMO PRÉ-TEXTO PARA O
FAZER TEATRAL EM
GRUPO VISA ASSEGURAR
CONTEXTUALIZAÇÃO PARA
O DESENVOLVIMENTO DOS
JOGOS E IMPROVISAÇÕES,
E AO MESMO TEMPO
FACILITAR SUA
APROPRIAÇÃO PELOS
PARTICIPANTES. □

uso de um objeto por cada dupla, que no papel de viajantes criam micro situações para representar o primeiro contato físico com a nova terra.

Os fragmentos exemplificados abaixo fazem parte de um total aproximado de 30 diálogos com características similares, que vem sendo usados com diversos tipos

de narração e evidenciam a contextualização ou não, pelos participantes, da linha narrativa introduzida pelo ritual de passagem.

A: Vamos logo!
B: Não podemos
A: Por quê?
B: Precisamos esperar
A: Tem certeza que é aqui?
B: O quê?
A: Que era pra esperar?

A: Ele já devia estar aqui
B: Ele não garantiu nada
C: E se ele não vier?
B: Isto não faz diferença
A: Tem certeza que era hoje?
B: Eu não disse isso

A: O que é que ele tem?
B: Tem ar de cansado
A: Por que ele não põe a bagagem no chão?
B: E eu sei lá!
A: E se a gente falasse com ele?
B: Cuidado!

Cada fragmento, com frases curtas - quase um jogo de palavras sobre situações do cotidiano que podem ser inseridas em qualquer contexto - permite uma incorporação e apropriação imediata pelos participantes. A significação passa a ser dada pelo contexto explorado, introduzido ou acentuado pelo ritual de passagem, e sua apropriação fica evidenciada pela linguagem gestual da dupla.

As características do texto de Beckett e sua associação a um ritual de passagem introduzido previamente tornam este procedimento metodológico uma variante do modelo de ação Brechtiano, tal como proposto por Ingrid Koudela em *Texto e Jogo* (1996). Ambas as práticas propõem processos interativos entre os participantes a partir de fragmentos de texto. Através de improvisações ou jogos "colados ao texto" (Steinweg, in Koudela, 1996:19), as palavras do texto são mantidas literalmente, sendo as ações e atitudes apropriadas pelos participantes. O texto de Beckett, ao deixar em aberto as ações e atitudes, amplia as possibilidades de explorar um contexto

definido pelo grupo ou introduzido pelo professor. A função dos fragmentos de Beckett é também a de delimitar o jogo ou a improvisação com um texto poético, neste caso curto de forma a exigir a complementação física e gestual, e neutro de forma a se adequar ao contexto definido pelo grupo e introduzido pelo ritual de passagem. Em vez de modelo de ação, modelo de contexto – as ações, criadas pelas duplas, se inserem em um único contexto, e as interações representam alternativas de ação dentro daquele contexto. O objetivo é ampliar o leque de possibilidades para o trabalho em sala-de-aula, com turmas grandes, e *alfabetização ainda em processo*.

Considerações Metodológicas

Os procedimentos descritos acima se inserem em uma perspectiva de prática como pesquisa. Estão delimitados por projetos contínuos, realizados semestralmente através de parceria entre alunos dos cursos de graduação ou pós-graduação e escolas públicas ou pessoas da comunidade na qual está se desenvolvendo o projeto naquele período. A prática teatral se refaz assim face às questões e problemas levantados pelo trabalho anterior, e as abordagens metodológicas estão voltadas para a interação universidade – escola – comunidade.

A metodologia da pesquisa segue os procedimentos da abordagem etnográfica (Donelan, 1999), cuja aproximação com a metodologia de ensino do *drama* potencializam a prática como

pesquisa. A aproximação entre os dois campos metodológicos se reflete na linguagem, categorias conceituais e áreas de debate dos dois campos de conhecimento, tais como:

- Ênfase no relacionamento e interação entre *processo* e *produto*. Assim como a etnografia, a abordagem acima busca incorporar as diversas vozes que se cruzam no decorrer do processo. A associação entre pré-texto e histórias individuais e a forma dialógica do drama amplia a possibilidade de jogos de linguagem (ou desafios) durante as interações com os fragmentos de texto.

- O conceito de *pré-texto* em teatro e o equivalente antropológico *foreshadowed problem*, usados para definir a atitude do pesquisador. Ambos estabelecem expectativas, padrões, foco, sentido de direção, gerando temas e ações. Em ambos fica priorizada a atenção para com o contexto.

- Foco nas dimensões estética e simbólica em todas as etapas do processo



Foto: Mila

ESPETÁCULO
DE
ABERTURA

“Um Molière Imaginário”

Grupo Galpão

Belo Horizonte - MG

Direção Eduardo Moreira

– rituais e jogos são formas teatrais que representam o comportamento cotidiano e podem promover uma experiência de identidade ou identificação grupal. Enquanto ação simbólica, o ritual é ambivalente – aponta para ações reais enquanto permite aos participantes evitar o confronto direto com os eventos. Torna-se assim uma ponte para conduzir os participantes através de situações que seriam tensas em um contexto real (Cabral, 2001).

- O acompanhamento dos textos social e performático através de imagens vivas (esculturas, situações congeladas), a fim de possibilitar sua visualização e leitura pelos participantes, e seu acompanhamento através de fotografia e vídeo. Este procedimento garante também o equilíbrio entre o fazer e o apreciar em todas as etapas do processo.

- O conceito de *metaxis* em teatro, que se relaciona com o duplo papel do pesquisador, de *insider* e *outsider*, participante e observador. Este duplo papel é a espinha dorsal tanto da prática como pesquisa quanto do *teacher-in-role*, traduzido anteriormente como 'professor-personagem' (Cabral, 1998:21).

- A necessidade de transformar o resultado da pesquisa através de texto expressivo e evocativo, de forma a evidenciar as qualidades emocionais e estéticas da experiência. Este é um pré-requisito da etnografia e da construção da narrativa dramática - incluiu desafios, entendidos aqui como o enfrentamento de grupos com perspectivas distintas ou antagônicas, e favoreceram a visualização das implicações das atitudes e do gestual utilizado.

- As memórias e testemunhos – em forma de narração de histórias (referentes a fatos passados) ou depoimentos (para esclarecer eventos ou investigações em curso), podem servir de base para rituais e solilóquios.

Notas de Reflexão

Esta forma de apropriação do texto está centrada no conceito de *democratização da diferença*, e resulta na multiplicidade de identificações, na heterogeneidade de problematizações inseridas por fragmentos diversos. O impacto desta intertextualidade em processo na construção e

apresentação teatral decorre de sua dimensão metafórica. As histórias ou narrativas que se cruzam nesta intertextualidade são, como acentua Roland Barthes, metáforas da maneira pela qual vivemos, e como tal, contam sobre a cultura e a comunidade, explicando ou confirmando a identidade cultural (Barthes, *Image – Music – Text*: p. 79).

Erving Goffman enfatiza como o indivíduo se auto-apresenta através de narrativas em seus encontros diários no palco social – histórias sobre o trabalho, o lazer, para impressionar, para angariar simpatias, ou simplesmente para entreter (Goffman, 1974).

A partir deste entendimento, recorreremos ao suporte de uma pedagogia crítica, que como lembra Giroux, implica engajar os participantes com as referências múltiplas que constituem as diferentes linguagens, experiências e códigos culturais. Isto significa educar os alunos não apenas para ler estes códigos criticamente, mas também para aprender os limites de tais códigos, inclusive aqueles que usam para construir suas próprias narrativas e histórias. A imersão em suas próprias histórias possibilita que os participantes sintam-se parte da história e tenham voz no processo de construção da narrativa. Por outro lado, leva à transformação das histórias individuais através de sua articulação com as demais e com o processo de narrar, faz emergir forma e movimento, além de promover o distanciamento necessário para a percepção das diferenças e a convivência entre elas.

Se os rituais de passagem são fundamentais para introduzir um contexto comum onde as diferentes histórias e percepções possam ser inseridas, a mediação do professor/diretor vai permitir que sejam enfatizadas algumas contribuições ainda tímidas ou mal explicitadas, e diluídas outras que se revelem fora do contexto ou da linha narrativa sendo construída coletivamente. No primeiro caso, e na perspectiva do aluno, o professor está atuando na *zona de desenvolvimento*

□ NESTE CONTEXTO O PROFESSOR É O
DRAMATURG □ INTRODUZ ESTÍMULOS, SUGERE
ALTERNATIVAS DE AÇÃO, MAS
PRINCIPALMENTE, REALÇA ALGUMAS SOLUÇÕES
ENCONTRADAS E IGNORA OUTRAS. DESTA
FORMA VAI CONSTRUINDO O TEXTO
ESPETACULAR ATRAVÉS DE UM ROTEIRO EM
PROCESSO, ENTRANDO POR ATALHOS E
BIFURCAÇÕES IMPREVISTAS. □

proximal (concepção Vigotskiana), no segunda caso, na perspectiva do texto (dramático e/ou espetacular), o professor está articulando contexto, memórias e histórias de vida. Em ambos os casos ele se insere no processo dramático como mediador das múltiplas vozes que se cruzam no processo dramático: a voz do indivíduo, de como ele vê a si próprio; a voz do 'outro', do participante enquanto espectador do colega; a voz cultural, do grupo, referente ao que identificam e escolhem como 'seu'. Ao professor cabe tornar evidente e discutir com o grupo o aspecto transitório e circunstancial da *voz cultural*.

Neste contexto o professor é o *dramaturg* – introduz estímulos, sugere alternativas de ação, mas principalmente, realça algumas soluções encontradas e ignora outras. Desta forma vai construindo o texto espetacular através de um roteiro *em processo*, entrando por atalhos e bifurcações imprevistas.

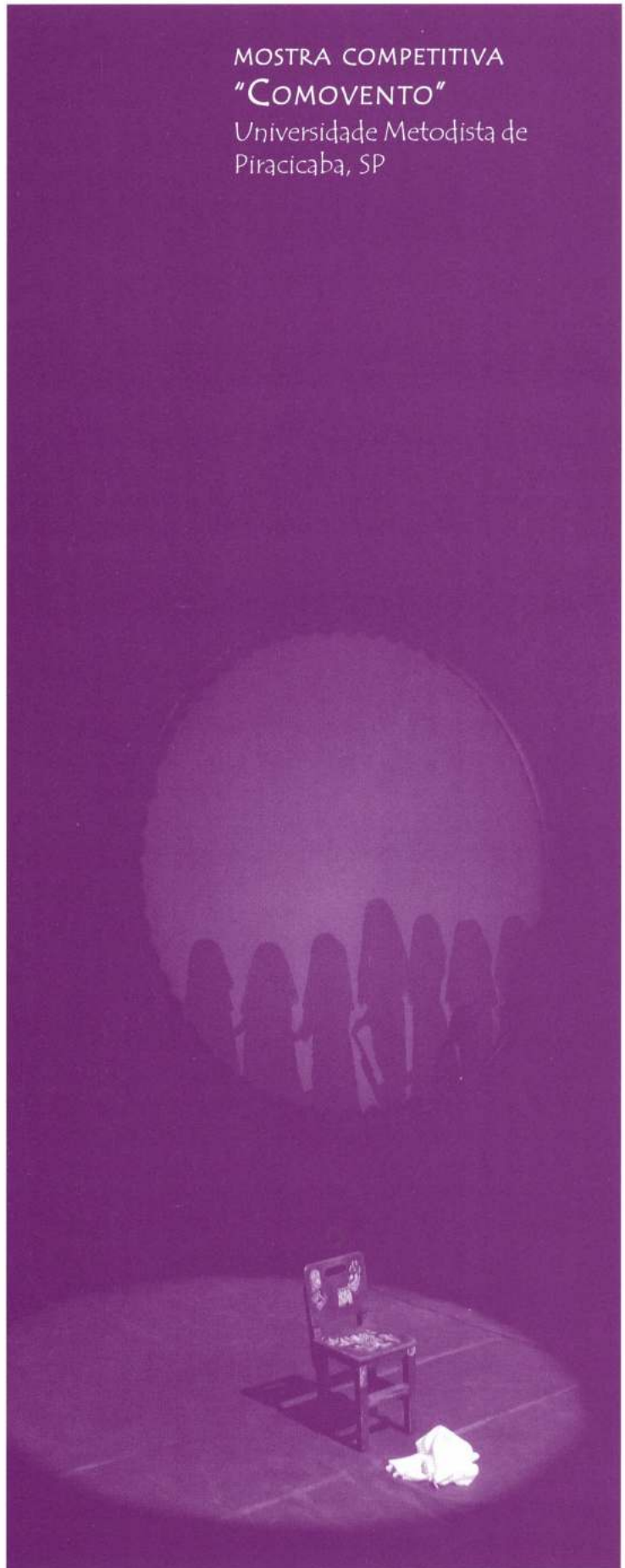
Barba e Savarese descrevem o processo criativo não linear como aquele que "procede através de saltos, por meio de uma desorientação inesperada que obriga o pensamento criativo a se reconhecer de nova maneira, abandonando sua concha bem ordenada. É o pensamento da vida, não retilíneo, não unívoco" (1985:58). Eles afirmam que o material com o qual trabalhamos no processo artístico tem duas vidas, uma utilitária e limitada pelo contexto de sua criação, e a outra de significação autônoma e independente do contexto original. "Mas é a dialética entre estas duas vidas, entre a ordem e a desordem, que nos leva em direção ao que os chineses chamam 'Li', a ordem assimétrica e invisível que caracteriza a vida orgânica" (1991:59).

Esta idéia de um roteiro aberto, um *pré-texto* sem um destino fixo, mas com uma direção compartilhada, inclui a presença de um *dramaturg* que vai construir um texto com os atores, o espaço, som e luz, em vez de papel e caneta. Neste contexto a estrutura do trabalho surge do caos do fluxo criativo do processo, com o professor/diretor como guia, a formatá-lo. Em vez de impor a ordem

MOSTRA COMPETITIVA

"COMOVENTO"

Universidade Metodista de
Piracicaba, SP



de um argumento, o *dramaturg* é o facilitador, o observador ativo. Processo e produto se caracterizam aqui como um *ato de comunidade*. O acesso a formas de expressão comunitárias e expressivas permite aos participantes reconhecerem, reforçarem e desenvolverem seu lugar dentro de uma comunidade compartilhada, além de caracterizar uma estética alternativa de *teatro ritual*. Estética esta caracterizada por se situar na fronteira entre teatro e performance.

Pelo ângulo da pedagogia crítica e da inclusão e cruzamento das histórias individuais com o pré-texto através da articulação do professor e/ou diretor, esta estética teatral com acentuado cunho ritual abre espaço para todas as formas de interação simbólica nas quais papéis são criados e adotados para representar ou interpretar experiências vivas. Trata-se de uma forma teatral participativa que também está presente no teatro popular. É comum observar que o desejo de fazer parte de uma apresentação se sobrepõe ao desejo de observá-la. A interação entre estudantes e moradores de uma comunidade, cuja participação é orquestrada pelo professor, e mediada por um pré-texto que tenha ressonância com o contexto em que é trabalhado, torna este fazer teatral apropriado a contextos periféricos.

O teatro em comunidade, ou em outros contextos periféricos, pode assim ser visto como *celebração* – rituais sobre a vida, a natureza, os sonhos e as esperanças; mas também como *contestação* – histórias de lutas e pleitos, clamores, palavras de ordem e protestos. Para uns o maior fator de envolvimento é a memória em cena, a história da comunidade e as histórias de vida; para outros, é a contra-memória, o que não foi dito e ficou por trás da história.

Na esfera pedagógica, se formos pensar nas possibilidades metodológicas da associação teatro e ritual, é possível identificar várias faces para a inserção deste na cena: espetáculo ritualístico, ritual performático, ritual inserido em uma cena para focalizar aspectos do cotidiano, ritual como celebração, ritual para introduzir ou finalizar o espetáculo. Em comum, estas formas de ritual apresentam alguns aspectos que podem explicar o impacto que causam nos participantes e sua contribuição para a formação e fortalecimento dos grupos que as utilizam:

- O engajamento com processos relacionados com as condições materiais da vida cotidiana
- A estruturação e significação da experiência comunitária
- A experiência sensorial e visceral

Encarado sob uma perspectiva crítica, o ritual pode ser assim inserido no pré-texto em etapas diversas e visto como forma de questionar as certezas e promover travessias de fronteiras e transposição de limites na dimensão do indivíduo e do grupo, como propulsor do entendimento conceitual e do imaginário.

A transposição de fronteiras e limites é, em si, uma condição do trabalho teatral realizado em parcerias ou intercâmbios, os quais promovem encontros face a face onde,

em um novo contexto, cada participante investiga e aprende criticamente sobre si mesmo ao se ver através do olhar do outro. Em consequência, o trabalho torna-se significativo e é validado.

Estas travessias – conceituais, físicas, imaginárias - decorrem das transferências e deslocamentos provocados pela re-contextualização de técnicas, estratégias, interfaces e inter-relações. Estas interações em novos contextos, com circunstâncias diversas, levam a processos de apropriação e tradução que acabam gerando transformações de conceitos e paradigmas.

Nota

¹ David Campton nasceu em 1924 em Leicester/Inglaterra. Tornou-se dramaturgo 'tempo integral' em 1956. A maior parte de suas peças são de um ato só e se caracterizam como comédias de costume ou intervenções. Geralmente é apresentado como dramaturgo de 'comédias sérias', e na década de 90 escreveu inúmeras peças sobre a ameaça da *bomba* e sobre pessoas como fantoches, encurraladas em situações de pânico em seu próprio trabalho.

Referências Bibliográficas

- ARONOWITZ, S. and GIROUX, H.A. (1991) *Postmodern Education: Politics, Culture, and Social Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BARTHES, R. (1975) *The Pleasure of the Text* (trans. Richard Miller), New York, Hill and Wang.
- _____. (1988) *Image, Music, Text*, New York, Noonday Press.
- BARBA, E. e Savarese, N. (1991) *The Dictionary of Theatre Anthropology*. Londres e Nova York, Routledge.
- _____. (1985) *L'Anatomie de l'Acteur*. Contrastes Bouffonneries.
- BATTYE, S. e Cabral, B. 2003 "Cruzando Fronteiras – Perspectivas Interculturais em Contextos Multiculturais", in *Visões da Ilha – apontamentos sobre Teatro e Educação*. (coordenação Arão Paranaguá Santana). São Luiz, UFMA.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 2001a.4ª Edição. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

_____. *Meditações Pascalianas*. 2001b. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

BOURDIEU, P. e PASSERON, J.C. 1982. *A reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

CABRAL, Beatriz. (Org.). 1999. *Ensino do Teatro – experiências interculturais*. Florianópolis, DAC/UFSC.

_____. 2001 "Rituals and Ethics - structuring participation in a theatrical mode", in *Research in Drama Education* (Inglaterra, Carfax Publishing Company), Vol. 6, No 1, pp 105-117.

_____. 2002 "Teatro em Trânsito – Interatividade no Jogo com o Espaço e o Texto", in *PerCursos – Revista do Núcleo de Estudos em Políticas Públicas da UDESC*, Vol.3, N.1, Florianópolis, Editora da UDESC.

_____. 2002 "Interconnected Scenarios for Ethical Dialogues in Drama", in *Playing Betwixt and Between – The Idea Dialogues 2001*. Bergen/ Noruega, Idea Publ.

DONELAN, K. (1999) "The Drama of Ethnography", in *International Conversations – Drama and Theatre in Education*. (Eds. Carole Miller e Juliana Saxton). Canada, Uvic Publications, 1999.

GIROUX, H.A. (1991) "Border Pedagogy and the Politics of Postmodernism", in *Education and Society*, James Nicholas Publishers, Vol.9, No.1, pp 23-38.

GOFFMAN, E. (1974) *Frame Analysis*. Londres, Penguin Books. Heathcote, D. & Bolton, G. (1995) *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of Expert Approach to Education*. Portsmouth, NH, Heinemann.

HORNBROOK, D. (1989) *Education and Dramatic Art*. Londres, Basil Blackwell Ltd. Lewicki, T. (1996) *From 'Play way' to 'Dramatic Art'*. Roma, Frontiere della Comunicazione.

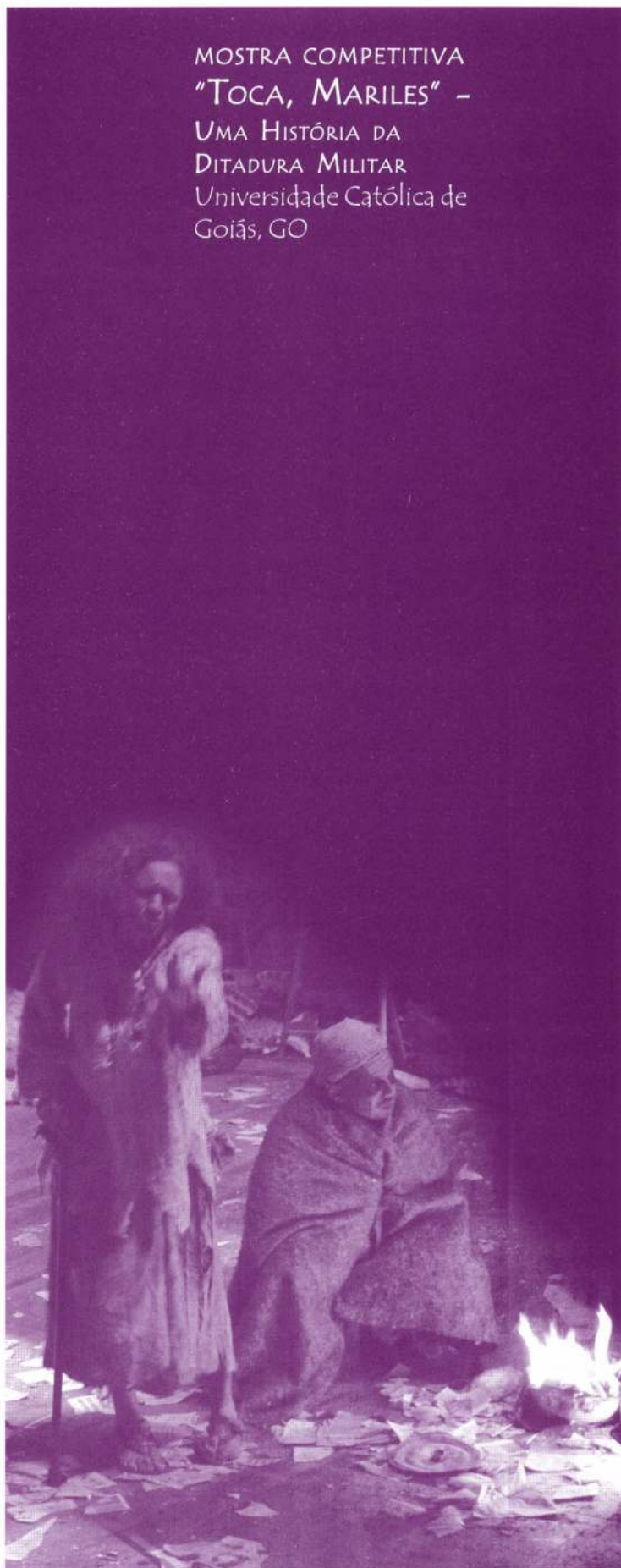
NEELANDS, J.(1996) "Reflections from an Ivory Tower: Towards An Interactive Research Paradigm", in *Researching Drama and Arts Education – Paradigms & Possibilities*. (P.Taylor, Ed.) Londres, The Falmer Press.

PFISTER, M. (1991) *The Theory and Analysis of Drama*. NY, Cambridge University Press.

***Biange Cabral (Beatriz Ângela Vieira Cabral)**

Professora da Graduação e Mestrado em teatro do CEART/UDESC. Diretora de Espetáculo DAC/UFSC. Licenciada em Alemão pela USP. Mestre em Teatro pela ECA/USP. Doutora em Filosofia – Drama pela University of Central England/UK. Linha de Pesquisa: Teatro na Escola e na comunidade. Projeto de Pesquisa: Teatro em Trânsito – a prática como pesquisa e a democratização das diferenças. Membro do Conselho Editorial das Revistas RIDE – Research in Drama Education, e Sala Preta (USP). Coordenadora da Mostra de Teatro Educação (UFSC e Secretaria Estadual de Educação).

MOSTRA COMPETITIVA
"TOCA, MARILES" –
UMA HISTÓRIA DA
DITADURA MILITAR
Universidade Católica de
Goiás, GO



Orris Soares, Um Inovador

Paulo Vieira*



Eu tenho desenvolvido, juntamente com meus amigos e companheiros da Universidade Federal da Paraíba, Elvira D'Amorim e Guilherme Schultz, um Projeto Integrado que se chama Arte e Transfiguração da Realidade, no qual estamos efetivando um resgate histórico e estético do teatro, da dança e da cultura popular na Paraíba. O trabalho está apenas iniciando. Durante os dois primeiros anos, montamos um mapa – cada qual em sua área de pesquisa – que nos fornece uma visão ampla e geral dos temas que tratamos.

No caso do teatro – e da dramaturgia em particular – eu tive a sorte de – durante o lançamento da coleção de textos de Tarcísio Pereira, em seu discurso - testemunhar a longa lista de cinquenta nomes de dramaturgos paraibanos apontados pelo profícuo autor, lista que ainda não está completa, e, como quase tudo no teatro paraibano, ainda necessitando de uma análise que esgote as linhas estéticas de cada autor, as possíveis semelhanças e as efetivas diferenças que os caracterizam. Alguns nomes já mereceram análises. Gente como Paulo Pontes, por exemplo, foi por mim mesmo analisado em *A Arte das Coisas Sabidas*, dissertação apresentada ao Mestrado da USP em 1989 e publicada pela Editora Universitária em 1996. Ariano Suassuna é outro nome que prescinde de análise, uma vez que toda a sua obra já foi submetida a criteriosas análises, dentre elas a de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, com o livro *Em demanda da poética popular*, publicado em 1999 pela Editora Unicamp; e de Ligia Vassallo, *O Sertão Medieval*, publicado pela Francisco Alves em 1993, no qual a autora analisa as origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Os melhores ensaístas brasileiros, dentre eles Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, já se debruçaram sobre a obra do autor de *O Auto da Compadecida*, de maneira que uma outra abordagem somente faria algum sentido, no âmbito do meu trabalho, se algo de novo ou de inusitado pudesse vir à luz. Entre os dramaturgos que mereceram análises de suas obras, consta também uma dissertação de Mestrado – por mim orientada – do professor Romualdo Rodrigues Palhano, *Teatro e Comunidade: atuação grupo Teca em Cabedelo*, em 1991, no mestrado em Serviço Social da UFPB. Altimar Pimentel, além de dramaturgo, fundou aquele grupo de teatro na cidade portuária de Cabedelo. Como resultado de sua atuação, dentre outras coisas importantes, consta a fundação do primeiro teatro naquela cidade. A sua dramaturgia foi em parte analisada por Romualdo Palhano.

Há, portanto, um universo de pelo menos 47 dramaturgos e de centenas de obras necessitando de uma análise mais detalhada. Dentre esses dramaturgos, chama a atenção o nome de Orris Soares, autor de apenas quatro textos: *Rogério* (1920); *A Barreira* (1917); *Dentro da Fé* (1917) e *A Cisma* (1915).

Sobre Orris Soares, Altimar Pimentel escreveu, no prefácio à sua obra completa para teatro, apresentando o autor, pertinentes observações. Eis um breve resumo do que afirma o criador de *A Construção sobre o texto A Cisma*: “Filha do naturalismo que, a partir do fim do século (XIX), tomou conta do teatro, lembra um Ibsen e Tchecov”; sobre o texto *A Barreira*: “perpassa o clima das tragédias gregas, do amor proibido. O Clima da peça é denso e o final imprevisível. O destino, como no teatro grego, parece tecer a teia das vidas”; sobre o texto *Dentro da Fé*: “A crueldade da personagem central, do intelectual, remete-nos a um Iago, possessivo, dominador, finalmente vitorioso. Fiel ao espírito da peça de tese, Orris Soares expõe com vigor e violência a mesquinhez que existem muitas vezes nos grandes homens”.

Há uma determinada estética – relacionada ao folclore – que se espera, quando o assunto é teatro nordestino. Há, igualmente, uma certa temática que reflita sobre a miséria e suas conseqüências: o cangaço, a fome e a seca. Ou por outra: o que se espera é um teatro ligado a raízes rurais, eternamente afirmadora das nossas mazelas sócio-econômicas e que confirme a nossa singularidade. Ou seja: vivemos em nosso próprio país sob uma espécie de feudalismo

cultural – para usar a expressão feliz de um multimídia pernambucano, Jomard Muniz de Britto - algo em tudo semelhante ao que a Europa espera do Brasil quando o assunto é cultura brasileira: samba, futebol e mulatas.

Há algum tempo atrás, um dramaturgo e diretor de Campina Grande, participando de um festival numa cidade de São Paulo, ouviu, da parte de uma senhora convidada a fazer a avaliação dos espetáculos, a afirmação de que ele – Álvaro Fernandes, o que fizera não parecia teatro nordestino. Parecia, então o quê?

Álvaro Fernandes é um representante da nova geração de autores e diretores de quem eu tive a oportunidade de dirigir um texto que muito prazer nos proporcionou, Última Estação. Os seus temas são profundamente beckettianos, mesmo que as suas personagens, por vezes, façam parte de um universo rural. O autor campinense parece estar sempre a afirmar que a angústia humana é a mesma, em não importa qual seja o ambiente, realizando o cruzamento entre temas universais e consciência regional.

Esquecemos, freqüentemente, de ensinamentos simples e valiosos, entre os quais lembro um do Paulo Pontes, em entrevista a Márcia Guimarães, no jornal Última Hora: "É preciso aprender a perceber a cada instante da história aquilo que ela tem de permanente. Aprender a ver o passado de uma forma histórica. Aprender a tirar do passado aquilo que ele pode dar. A história não é um constante nascer do nada".

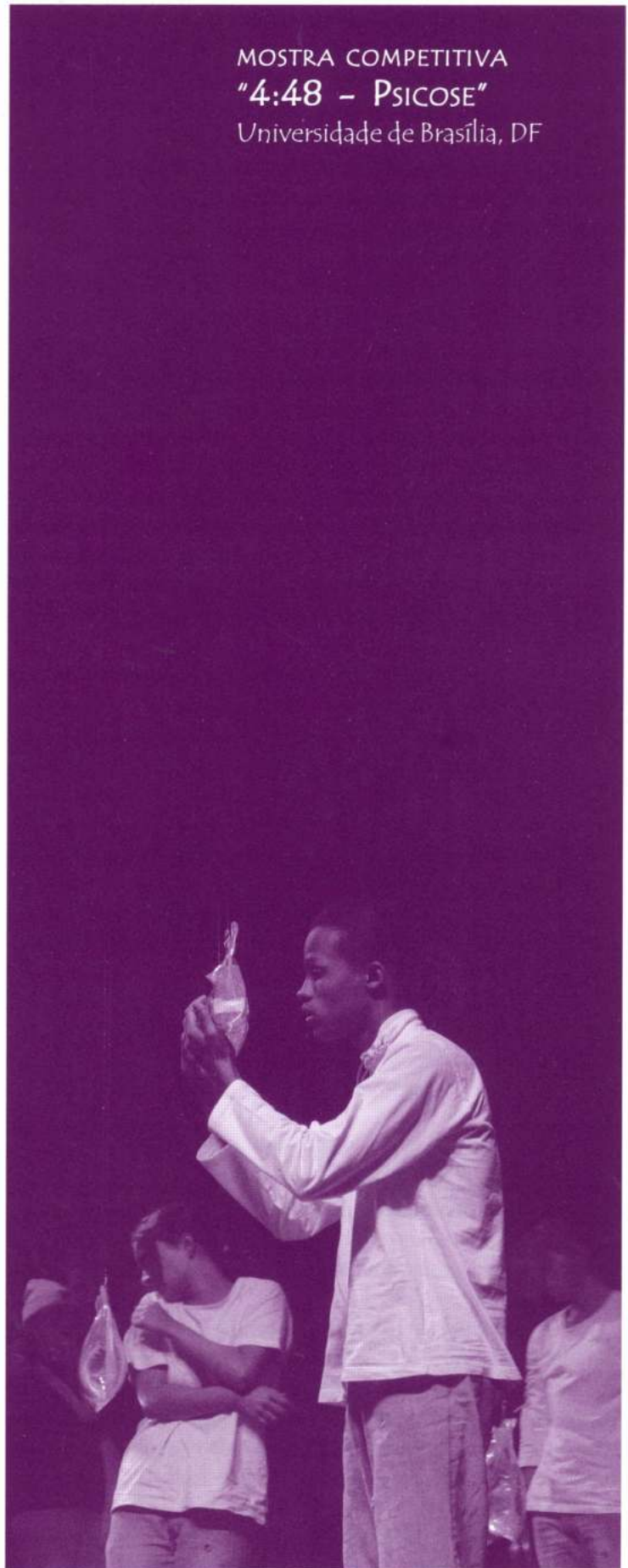
Não há como discordar do Paulo Pontes. A história não é um constante nascer do nada, salvo para a cultura brasileira, justamente pelo motivo de nós não nos vermos em nossas diferenças e semelhanças.

Graças a isso, e até enquanto vontade por um país marginal de anunciar ao mundo que, sim, pertencemos também a uma cultura ocidental, é que nos deslumbramos com as revelações que parecem antes de qualquer coisa afirmar ao mundo que, sim, nós estamos antenados com o que há de moderno na cultura da Europa. A prova disso? Bem, cem anos antes deles inventarem o teatro do absurdo, nós já tínhamos cá um inovador de primeiríssima hora, Qorpo Santo, era como se autodenominava esse senhor nascido José Joaquim de Campos Leão, na vila do Triunfo, Rio Grande do Sul. A descoberta tardia de uma

MOSTRA COMPETITIVA

"4:48 – PSICOSE"

Universidade de Brasília, DF



dramaturgia que em nada deve ao insólito que caracteriza o Teatro do Absurdo, fez com que a crítica brasileira se derramasse maravilhada em exegeses acadêmicas, como, por exemplo, a de Eudinyr Fraga, de 1980, cujo título conduz para uma indefinição estilística: Qorpo Santo: Surrealismo ou Absurdo?

Surrealistas somos nós, brasileiros, eu digo, que a exemplo do movimento animado por Breton, mal nos preocupamos com uma razão, salvo quando amparada por similar européia. Graças a isso foi que pudemos brandir os textos de Qorpo Santo (até então

apenas um louco de hospício) com orgulho semelhante ao que a crítica de Sábato Magaldi fez ressaltar quando revelou em seu livro, Panorama do Teatro Brasileiro, que o Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (carioca de origem pernambucana), aproximava-se da técnica do teatro expressionista, "na qual os diálogos são sincopados, telegráficos, situando os sentimentos e as emoções já no limite da maior tensão".

Ao fim e ao fundo, o que se busca é um elo entre a cultura brasileira e a cultura européia. Ao fim e ao fundo, o que se almeja é um estatuto civilizatório para um país que é melhor entendido por seus poetas do que pelos seus sociólogos. O que se deseja com essas aproximações estilísticas é estabelecer o princípio de uma modernidade que teima em ser esquiva. Neste sentido, Plínio Marcos, falando sobre Nelson Rodrigues, fez questão de frisar que fora este, sim, quem criara o moderno teatro brasileiro, mesmo considerando que antes de Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade já escrevera os seus textos, mas que somente vieram a ser montados a partir dos anos sessenta.

Eu gostaria de sugerir um outro nome à parca lista de dramaturgos fundantes de nossa modernidade: o paraibano Orris Soares, cujo texto principal, Rogério, somente veio a ser montado em 1993 por Fernando Teixeira, setenta e três anos após haver sido escrito.

Rogério é um texto em que o autor rompeu com a temática comum ao teatro de sua época, como fez questão de lembrar o Altimar Pimentel no prefácio à edição da obra, "para mostrar uma peça vigorosa, inovadora e rica de possibilidades cênicas". Tem razão o prefaciador, ele mesmo dramaturgo dos mais destacados no cenário nordestino.

Rogério é um texto cuja técnica está perfeitamente adequada à estética expressionista, cumprindo todos os seus cânones estéticos, sem que talvez, esta é a dúvida que resta, Orris Soares tivesse conhecimento sobre o expressionismo, ou pelo menos sobre a obra de Ernst Toller e Georg Kaiser, dois dos seus expoentes, pois Toller escrevera a versão inicial de As Massas e o Homem em 1919, quando estava preso na fortaleza de Niederschönenfeld; os Maquinoclastas, outro texto seu, foi escrito ainda na prisão, entre 1920/21. Quanto a Georg Kaiser, a sua peça Os cidadãos de Calais

**EM ORRIS SOARES, A
NARRATIVA É FEITA
POR SALTOS NA AÇÃO,
QUE IGUALMENTE
QUEBRAM O RIGOR DA
LÓGICA TRADICIONAL,
DE UMA PEÇA BEM
FEITA, SEGUNDO
CÂNONE NATURALISTA,
SENDO ESTE,
PORTANTO, UM PRIMEIRO
INDICADOR DE SUA
MODERNIDADE. □**

foi escrita entre os anos 1912/23.

Em As Massas e o Homem, Toller alterna dois planos ou dois movimentos sucessivos: um movimento subjetivo (os sonhos da heroína Sonja Irene L. quando então ela apreende a dimensão da realidade) e um movimento objetivo, a própria realidade. De qualquer maneira, o que importa é que o sonho é usado enquanto recurso narrativo com significativo valor. O tema desta peça é uma greve, ou uma revolução que

findará com a morte da heroína, presa e condenada pela burguesia contra a qual lutara. A quase inexistente tensão dramática rompe com princípios aristotélicos contra os quais a dramaturgia se debatia ainda sem muito sucesso. Não vale a pena alongar-me nesta exposição. Apenas direi que, em Orris Soares, a narrativa é feita por saltos na ação, que igualmente quebram o rigor da lógica tradicional, de uma peça bem feita, segundo cânone naturalista, sendo este, portanto, um primeiro indicador de sua modernidade. Os sonhos, ou a vida subjetiva, tão cara ao teatro expressionista, surge igualmente em diversas cenas de Rogério, acentuando a qualidade da ação ou da sutil impressão que uma personagem tem de outra.

O tema de Rogério é a revolução. Outro indicador de sua modernidade, pois aparenta tomar como referência à revolução soviética de outubro de 1917. Por este ponto de vista, torna-se ainda mais espantosa a contemporaneidade da obra, pois líder de uma revolução popular, Rogério, após a vitória, torna-se um cruel e desumano ditador, assassino e temível déspota. Em 1920, quando Orris Soares escreveu o seu texto, Stalin ainda não havia assumido o comando da U. R. S. S. e, muito menos, dado início aos expurgos que eliminaram líderes influentes e revolucionários de primeira hora. Assim como Ernst Toller em suas peças, a burguesia e, por consequência, o governo, ou o poder em todas as suas instâncias, são uma e semelhante coisa. Em Orris Soares também, como se pode constatar através da fala de um dos revolucionários, Tânio, logo no início da peça:

"Governo e burguesia são uma só entidade, respondendo pelo nome de patrão".

Rogério, por sua vez, lança sentenças impressionantes para um país como o nosso, em que a mulher sequer tinha o direito ao voto:

"O sexo não é condição de superioridade nem de inferioridade: é condição de harmonia. As mulheres serão julgadas como homens e bater-se-ão como homens".

Assim como em Toller, as personagens de Orris Soares são movidas pelo mesmo desejo em redimir a humanidade dos seus erros capitais. Somente assim, Débora, uma entre os líderes, pode dizer a Rogério:

"Com que agonia de alma espero o instante da redenção humana".

Ou mesmo Rogério, incentivando aos seus comandados:

"Somos uma alma coletiva, uma só e enorme alma, com as mesmas qualidades, aspirações e disposições"

Para marcar a diferença entre a obra de Ernst Toller e a de Orris Soares, direi que, diferente do autor alemão (movido por uma inabalável fé na razão humana e na superação de toda a opressão), Orris Soares é o seu justo contrário: pessimista, de um pessimismo absolutamente realista: Rogério enlouquece ao fim da peça, põe em sua cabeça uma coroa de papelão e, sem nenhuma razão aparente (mas perfeitamente condizente com a linguagem do expressionismo), morre. De uma certa forma, hoje, depois da queda do muro de Berlim, pode-se dizer que o trono em que sentou Stalin era de terror e a coroa em sua cabeça era, igualmente, de papelão. Um império que morreu sem nenhuma razão aparente.

Uma personagem em Rogério, Pião, evidencia o pessimismo do autor: O nome remete a algo engraçado e, de fato, Pião é uma espécie de bobo da corte, pois não é revolucionário e tampouco contra-revolucionário, agindo enquanto consciência crítica, expressando-se quase sempre por frases feitas, mas que dialetizam com as frases ideologizadas das demais personagens,

sobretudo as mais exaltadas, sem que este diálogo seja inteiramente esclarecido, pois que Pião não estabelece conflito nem discussão com qualquer outra personagem em momento algum do texto. Ao final, saber-se-á: ele é o único a ter consciência da realidade, sem que isto tenha o peso de uma ponderação racional e moralista, como era costume em personagens raissoneurs do teatro realista de José de Alencar, por exemplo. Sendo assim, Pião dirá:

"Ouçamos primeiro a música, para depois dançar"

aconselhando prudência à temeridade dos revolucionários; ou, quando os revolucionários partem para o confronto com a burguesia:

"Atenção no caminho, ele guia o homem. Em mim o medo da morte promove a delícia da vida".

Orris Soares foi um homem sintonizado com o seu tempo. O seu Rogério é um drama em tudo singular para a época em que foi escrito; um texto que, durante a nossa última ditadura, foi bastante comentado, mas não montado, pois parecia falar contundentemente de nossa própria situação política, nós que nunca tivemos uma revolução vitoriosa (portanto, mal poderíamos servir de exemplo). O fato é que, dificilmente, este texto passaria pelo crivo da censura que nos atormentou. Quando subiu ao palco, estávamos todos esgotados com a política para aceitarmos o que de instigante e revelador o texto contém. De maneira que mal nos demos conta de que se tratava de um texto da mais absoluta vanguarda, avant la lettre, refletindo, de uma certa forma, uma determinada corrente de pessimismo com o século vinte, que fez produzir obras as mais significativas em campos diversos, como é o caso do livro de Aldous Huxley, Admirável Mundo Novo; ou de Thomas Mann, com A Montanha Mágica; ou o Metrôpoles, de Fritz Lang; ou mesmo o divertido, mas não menos pessimista Tempos Modernos, de Charles Chaplin. No campo da dramaturgia, passado o furor inicial das vanguardas, esse desalento com o século que fez abalar o mundo, somente se fez presente com o existencialismo de Jean Paul Sartre, em seguida com Beckett e o seu Esperando Godot. De uma certa maneira, Orris Soares mantinha uma característica do teatro nordestino da qual não se pode esquecer: a nossa dramaturgia tende a dialogar com as manifestações estéticas que lhes são contemporâneas, desde o romantismo do maranhense Gonçalves Dias.

*** Paulo Vieira**

Licenciado em Educação Artística, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPb), fez mestrado e doutorado em Artes, Concentração em Teatro, na Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Sábato Antônio Magaldi. No mestrado escreveu uma dissertação sobre a dramaturgia de Paulo Pontes, A Arte das Coisas Sabidas (publicado pela Editora Universitária, João Pessoa, 1998), e no doutorado defendeu tese sobre a dramaturgia de Plínio Marcos, Plínio Marcos: A Flor e o Mal (Rio de Janeiro, 1994). É professor da UFPb no Departamento de Artes, desde 1982

Violência e Paixão



Heinrich von Kleist retratado, em 1806, por Wilhelmine von Zenge, sua noiva na época.



Fátima Saadi*

A posição especial de Heinrich von Kleist (1777-1811) no panorama teatral do início do século XIX se deve a seu rigoroso sentido da forma dramática, aliado à desmedida das paixões apresentadas em seus textos. Acrescente-se a isto a força da sua linguagem poética e sua visão de mundo que prenuncia o grande realismo, aquele que, a partir do início do século XIX, vem expandir o campo da realidade sobre o qual se debruça a obra de arte, não só pela inclusão de novos atores sociais como pelo interesse demonstrado por novos pontos de vista para a análise de suas ações. A partir da peça *Pentestiléia*, que Kleist classificou como *Trauerspiel* (literalmente: jogo lutooso), tentaremos apontar alguns dos traços mais característicos de sua escrita dramática e cênica.

Passados os arroubos do *Sturm und Drang*, movimento que se manifestou no domínio germânico ao longo da década de 1770 e contestou violentamente as poéticas normativas de viés clássico herdadas da Renascença via França, o Classicismo de Weimar, liderado por Goethe e Schiller, vai buscar na Antiguidade grega a inspiração para uma arte capaz de conciliar, como queria Schiller, a necessidade e a vontade, o instinto e a moral, isto é, uma arte capaz de apresentar a razão prática sob

forma artística.¹ Se, para Schiller, a *Crítica do juízo*, de Kant, foi ponto de partida para a elaboração de tópicos essenciais de sua teoria estética, para Kleist a leitura da *Crítica da razão pura*, do mestre de Königsberg, teve consequências funestas. Seriamente abalado pela idéia kantiana de que ao homem é dado pensar, mas não conhecer, Kleist sente o mundo vacilar. Volta-se, então, contra a razão, sentindo que é ela que conspurca as relações interpessoais e impede um verdadeiro acesso do homem ao real.

A influência de Rousseau, importante para Kant e essencial para os autores alemães desde a época do *Sturm und Drang*, vai se expressar de forma diferenciada ao longo da obra de Kleist, que dele tomou o esquema dicotômico a partir do qual vai estruturar suas peças. Segundo Jean Jourdeuil, numa primeira fase da obra kleistiana, a oposição entre natureza e razão é total. Numa fase intermediária de seu trabalho, à qual pertence *Pentestiléia*, Kleist faz conviverem, sem transição, os opostos, a dissonância e a consonância e, em sua fase final, uma conciliação, ainda que utópica, parece se esboçar.²

Em seu curto ensaio *Sobre o teatro de marionetes*, escrito em 1810 portanto, já na última fase de sua obra, Kleist estabelece a expulsão do paraíso como o marco da des-graça do homem, iniciada no momento em que ele provou do fruto da árvore do conhecimento, passando então a atribuir à razão a supremacia sobre o

sentimento. A graça estaria na inconsciência total (nos animais, nas crianças, nas marionetes) ou no conhecimento absoluto, divino. A única solução para o homem seria, portanto, "dar a volta ao mundo e ver se não há talvez, do outro lado, uma abertura em algum lugar."³ Solução histórica, porque não pressupõe um abandono da cultura em benefício da natureza, mas um percurso capaz de atravessar, de contornar o mundo.

Kleist se matou em 1811. Seus primeiros escritos ficcionais datam de 1801. Portanto, toda a sua obra, peças, contos, novelas, foi produzida em apenas dez anos e não encontrou praticamente reconhecimento algum. A exasperação, o paroxismo de seus textos dramáticos destoavam do projeto clássico em que se empenhavam naquele momento Goethe e Schiller, o que lhe fechou muitas portas.

Em janeiro de 1808, Kleist enviou a Goethe, "com o coração de joelhos"⁴ o primeiro número da revista *Phoebus*, pedindo-lhe que colaborasse com a iniciativa. Goethe declinou gentilmente do convite e comentou o fragmento de *Pentasiléia* que fora ali publicado:

Agradeço-lhe muito o número de *Phoebus* que me enviou. Seus textos em prosa me causaram muito prazer. Não consegui ainda ganhar intimidade com sua *Pentasiléia*. Ela é de uma estirpe tão mirabolante e se move numa região tão estranha que preciso de tempo para me acostumar com uma e com outra. Permita-me também dizer-lhe que me aflige e inquieta ver jovens cheios de espírito e de talento colocarem suas esperanças num teatro que ainda está para surgir. Um judeu que espera o Messias, um cristão que espera a Nova Jerusalém, um português que espera a volta de Dom Sebastião não me causam maior mal-estar. Diante de cada tablado, eu gostaria de dizer ao verdadeiro gênio: *hic Rhodus, hic salta!*⁵

É muito provável que Goethe tenha se irritado não só com o fragmento da peça, que considerou repugnante, mas também com a

afirmação do "mui obediente" Kleist⁶ de que *Pentasiléia* não tinha sido escrita para a cena.⁷ Ao diretor do teatro da corte de Weimar interessam peças como as de Calderón, capazes de agradar à massa, isto é, tanto às pessoas cultas quando às incultas.⁸ Daí a diatribe de Goethe contra os utópicos que confiavam num outro teatro, que, com suas peças, eles pretendiam ajudar a construir. Anatol Rosenfeld⁹ analisa a rejeição de Goethe e Schiller, em sua fase clássica, aos princípios estéticos que não se enquadrassem em seu ideário e acredita que a incompreensão deles em relação aos autores "marginais" Jean-Paul, Kleist e Hölderlin teve consequências funestas ao menos para os dois últimos. Kleist se suicida às margens do lago Wannsee, perto de Potsdam, depois de matar Henriette Vogel, que, sofrendo de uma doença incurável, decidiu morrer com ele, e Hölderlin enlouquece com pouco mais de 30 anos, ficando sua obra praticamente no esquecimento até o século XX.

O texto de *Pentasiléia* vai nos servir como fio condutor para compreendermos a singularidade da proposta de Kleist que, acreditamos, se ancora no trabalho com a linguagem compreendida não apenas em sua transitividade, como meio de comunicação, mas em seu significado verdadeiramente *poético*, isto é, originário, formador, produtor de sentido.¹⁰

A peça começou a ser escrita em 1805, quando Kleist era funcionário público em Königsberg; o trabalho prosseguiu durante o período em que esteve preso na França, entre fevereiro e julho de 1807, acusado de espionagem em favor da Prússia, durante o conturbado período das guerras napoleônicas, e o texto foi enfim concluído em Dresden em 1807, sendo publicado, como vimos, no primeiro número de *Phoebus*, no início de 1808, e também em livro, pela editora Cotta, no fim do mesmo ano.¹¹

A trama de *Pentasiléia* entrelaça a guerra e o amor, dois temas caros a Heinrich von Kleist.

Descendente de 18 generais e de dois marechais-de-campo do exército prussiano, aos 15 anos o jovem Heinrich entra no regimento da Guarda em Potsdam, onde permanece até 1799,

chegando ao posto de tenente. Em 1794, Kleist participa da campanha na Renânia contra os revolucionários franceses que lutavam para que a República fosse reconhecida pelos países europeus. A vitória dos revolucionários e a posterior expansão napoleônica geraram em Kleist, apesar de seu espírito cosmopolita, um sentimento nacionalista ao qual ele deu vazão em algumas de suas peças (*A batalha de Arminius*, por exemplo), e também em suas experiências jornalísticas, especialmente com o

**❑SERIAMENTE ABALADO
PELA IDÉIA KANTIANA DE
QUE AO HOMEM É DADO
PENSAR MAS NÃO
CONHECER, KLEIST SENTE
O MUNDO VACILAR.
VOLTA-SE, ENTÃO,
CONTRA A RAZÃO,
SENTINDO QUE É ELA QUE
CONSPURCA AS RELAÇÕES
INTERPESSOAIS E IMPEDE
UM VERDADEIRO ACESSO
DO HOMEM AO REAL.❑**

Berliner Abendblätter, jornal que ele fundou em 1810 e que pretendia publicar cinco vezes por semana, iniciativa interrompida por problemas com a censura, o que agravou sensivelmente a situação financeira de Kleist e aprofundou o seu desânimo.

Na obra de Kleist, o mundo é visto como um caos. A verdade das sensações é conspurcada pelo intelecto, que as corrompe. O amor é uma destas sensações verdadeiras, capaz, no entanto, de levar os amantes ao paroxismo, à ilusão, ao erro: uma parte do desacerto do mundo, aliás, deriva do fato de aquilo que é verdadeiro e legítimo poder originar o mal e vice-versa. Mas o amor é capaz também de, por meio da cegueira que provoca, colocar aquele que ama em contato com o mais profundo de si mesmo, isto é, com a natureza, da qual os seres humanos se afastaram.

Pentesiléia confronta a jovem rainha das amazonas com o herói grego Aquiles, durante o cerco a Tróia. Seguindo a tradição e guiadas pela deusa Diana, as jovens amazonas devem, em combate, conquistar os homens que garantirão a continuação de seu povo. Pentesiléia, entretanto, comete um erro fatal: apaixona-se por Aquiles. Ao se esforçar por seguir à risca a norma que lhe prescreve subjugar em combate seu parceiro, desencadeia uma catástrofe.

Kleist constrói, a partir dos dados mitológicos conhecidos sobre as amazonas, a genealogia de seus costumes. Segundo o *Dicionário de mitologia grega e romana*, de Mário da Gama Kury,¹² as amazonas eram descendentes de Ares, deus da guerra, e da ninfa Harmonia. Seu reino se situava no norte da Europa, embora a localização varie segundo as fontes: a Trácia, o Cáucaso ou a Cítia meridional (na margem esquerda do atual Danúbio). A palavra grega *amázon*, significa "sem seio". De fato, as meninas tinham o seio direito extirpado para melhor manejar o arco e a lança. Os meninos que nasciam da união das amazonas com estrangeiros eram mortos ou mutilados. A tradição relata uma série de combates entre as amazonas e os gregos, por variados motivos. Durante a guerra de Tróia, um contingente comandado por Pentesiléia vai lutar ao lado de Príamo, depois da morte de Heitor. Ferida gravemente por Aquiles, Pentesiléia o conquista por sua beleza e ele chora ao vê-la morta. O sentimento de Aquiles provocou comentários irônicos por parte de Tersites, o mais covarde e feio dos gregos empenhados na guerra de Tróia, e ele foi morto a socos pelo herói indignado com sua falta de sensibilidade.

O incidente entre Pentesiléia e Aquiles é retomado por

□...KLEIST NÃO TEME
ABSOLUTAMENTE NEM
O IRRACIONAL NEM AS
LIMITAÇÕES DO PALCO
DE SUA ÉPOCA:
VÁRIAS CENAS DE
BATALHA CONSTAM
DO TEXTO, BEM COMO
CÃES, ELEFANTES E
GUERREIROS A
CAVALO, ALÉM DA
EXIBIÇÃO, NA CENA
FINAL, DA LOUCURA
DE PENTESILÉIA E DO
CADÁVER DILACERADO
DE AQUILES.□

Kleist que, no entanto, inverte seu desfecho. Com isto, o autor reafirma seu pertencimento não à letra da tradição mitológica, mas ao espírito do próprio mito, cuja característica básica é ser uma fabulação que admite várias versões. Ao tomar um dos protagonistas da *Ilíada*, Aquiles, e impor-lhe um destino totalmente oposto ao relatado por Homero, Kleist realiza um dos gestos fundamentais do movimento romântico, que, ao reavaliar as poéticas tradicionais, encara a obra como um absoluto, como um império para si.¹³ Se, para o

Romantismo, a obra é autônoma para criar seus próprios parâmetros, é porque se alterou a compreensão do conceito de mimese, elaborado a partir do Renascimento e entronizado definitivamente pelo classicismo francês. Para os românticos, mimese já não é mais imitação da bela natureza. Este fato tem uma série de repercussões críticas e estéticas, mas aqui nos ateremos apenas à configuração de um novo horizonte ao qual as obras de arte vão ser remetidas: o horizonte da linguagem em sua dimensão propriamente *poética*, criadora, plasmadora, expressiva, enfim. A questão fundamental é: a partir do momento em que o pensamento da obra (isto é, o pensamento em obra na criação e o pensamento a propósito da obra) toma a cena estética, como lidar com o real, no qual se insere, evidentemente, a tradição? Neste sentido, poderíamos ler *Pentesiléia* como uma busca da espessura originária da linguagem, capaz de exprimir o real em sua multiplicidade e, atravessando-o, chegar ao absoluto. E, neste real, o inconsciente é peça-chave.¹⁴

Pentesiléia é um *Trauerspiel* que mantém com a tragédia grega relações ambivalentes. Cria, como vimos, uma estrutura de fatos bastante livre a partir dos mitos tradicionais. Não só Aquiles e Pentesiléia, mas também Ulisses, Diomedes,

Antíloco, Deífobo, entre outros participantes da guerra de Tróia, são postos em ação por Kleist. Esta ação é una e completa em si mesma: trata-se dos sucessivos embates entre Pentessiléia e Aquiles, que mobilizam tropas gregas e o exército das amazonas, e que se concluem com a vitória de Pentessiléia num duelo proposto por Aquiles.

A peça, em versos, consta de 24 cenas que se sucedem num crescendo até o paroxismo final. Tudo se passa num campo de batalha perto de Tróia, no qual há uma colina que desempenha papel fundamental na narrativa, como veremos.



Fotos de Claude Bricage:
Pentessiléia, encenação de André Engel, cenário de Nicki Rietl. Teatro Nacional de Estrasburgo, 1981.



Quando a peça se inicia, faz já cinco dias que as amazonas estão dando combate tanto a troianos quanto a gregos e Ulisses não consegue compreender o que elas querem, porque, para ele, desde que o mundo é mundo, só há duas forças contrárias, não três. O que Pentessiléia pretende, intrometendo-se na guerra deles, é um mistério. Já nesta cena podemos observar um procedimento que vai se repetir várias vezes ao longo da peça: à discussão conduzida entre os personagens (neste caso específico, uma discussão a respeito de

política e estratégia de guerra), soma-se a observação do campo de batalha, a cargo de um personagem postado no alto da colina e que descreve o que está se passando naquele momento entre os exércitos. O relato do combate e a discussão sobre a estratégia se somam a um terceiro veio narrativo: o passado imediato é evocado e ficamos sabendo que Pentessiléia traspassou com seu punhal a garganta de um guerreiro troiano que, para ajudá-la, ia atacar Aquiles, que ela poupou com um sorriso.

A mescla de três modos narrativos – ação em cena; relato, por parte de uma testemunha ocular que se encontra em cena, de algo que está ocorrendo naquele momento no extra-cena imediato; relato de algo que ocorreu no passado – contribui para adensar a ação. O relato não é, entretanto, utilizado por Kleist para, segundo recomendações de Aristóteles, Horácio e Boileau,¹⁵ driblar a dificuldade de mostrar em cena o que resultaria pouco crível, seja por dificuldades técnicas, seja por ultrapassar os limites do racional ou do horrível. Ao contrário, Kleist não teme absolutamente nem o irracional nem as limitações do palco de sua época: várias cenas de batalha constam do texto, bem como cães, elefantes e guerreiros a cavalo, além da exibição, na cena final, da loucura de Pentessiléia e do cadáver dilacerado de Aquiles.

A mescla destes três modos narrativos parece-nos a marca da abertura da peça ao épico, com o intuito de recuperar tanto a espessura do real, compreendido como multiplicidade e simultaneidade de acontecimentos, quanto a força *poética* da linguagem, que entrelaça, no caso da cena teatral, a palavra e a ação, tornando a palavra ato cênico. Aristóteles, em sua comparação entre epopéia e tragédia observa:

Na tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia.¹⁶

Em *Pentessiléia*, os recursos de natureza épica não são uma decorrência apenas do tema da guerra, que supõe multicausalidade e dilatada duração. A permeabilidade entre a cena e o extra-cena resulta numa exasperação e numa aceleração da ação ditadas pelo desejo de focar a trama a partir da violência das forças instintivas que a movem. Um exemplo: o combate que, na cena 9, estava sendo relatado por uma das sacerdotisas, do alto da colina, se concretiza diante do

espectador na cena 10 com a entrada das amazonas escoraçadas por Aquiles e, na cena 11, elas continuam a dar combate aos gregos, que entram lançando flechas sobre elas. O coro que, nas tragédias gregas, observa, pondera e aconselha é substituído por hordas de guerreiros, dos dois exércitos, que insuflam a ação.

Esta ação compulsiva, que se traduz em ataques, recuos, duelos, elaboração de estratégias e preparação de rituais comemorativos da vitória, ecoa a dissolução do eu dos protagonistas, tomados pela paixão. Pouco antes de morrer, a mãe de Pentessiléia vaticinou que a ela estava destinado o jovem Aquiles. Ao defrontar-se com ele pela primeira vez, Pentessiléia fica fascinada, tem uma espécie de ausência e depois enrubesce de forma tão violenta, que Ulisses não sabe dizer, ao relatar, na cena 1, o acontecido, se era furor, perturbação, orgulho ou vergonha o que ela sentia. Todas as imagens utilizadas pelos personagens para se referirem a esta enigmática relação entre os dois jovens unem a guerra, o desejo e a desmedida: eles estão empenhados numa "festa de guerra" (*in kriegischer Feier*)¹⁷. No interlúdio lírico da cena 15, durante o qual Pentessiléia, ferida e prisioneira de Aquiles, pensa no entanto que o venceu, é ainda ao orgulho da conquista guerreira que ela vai dar vazão:

PENTHESILÉIA – E agora, venha, doce filho da nereida
Sente-se a meus pés – Aqui!
Mais perto! – Você não tem medo de mim?
Não detesta quem o venceu?
Fale! Você não teme aquela que o jogou na poeira?

AQUILES (*A seus pés.*) – As flores não temem a luz do sol.

PENTHESILÉIA – Boa, boa resposta.
Então olhe para mim como se eu fosse o seu sol.¹⁸

Para Kleist, como vimos, o mundo é um caos feito de enganos de todos os tipos. Enganos na percepção do real que nos cerca, enganos na percepção do outro mas, sobretudo, enganos na percepção dos próprios sentimentos. *Pentessiléia* não é exceção e Kleist vai, por meio dela, demonstrando sua premissa com maestria: ele parte dos equívocos na visão de mundo e alcança o âmbito dos desejos inconscientes e da loucura.

As amazonas travam uma guerra, cujo verdadeiro significado só elas conhecem. Uma guerra que põe em questão a concepção de Ulisses a respeito da estrutura dual do mundo sem que seja proposto um termo médio, uma conciliação entre as duas alternativas, mas uma ruptura do instável equilíbrio entre gregos e bárbaros.

Dentro desta guerra, no entanto, Pentessiléia trava uma

guerra particular: a paixão por Aquiles leva-a a desejar dominá-lo, rompendo com os costumes de sua tribo para realizar a profecia de sua mãe. A rigor, nenhuma amazona poderia escolher o homem com quem guerrear para, depois de vencê-lo, com ele se deitar. Ao se fixar em Aquiles, escamoteando o acaso e tentando o destino, Pentessiléia percebe que sua alma "enlouquecida é toda contradição".¹⁹

Também Aquiles é tomado por uma espécie de estupor quando, na cena 4, depois de escapar por uma finta ao ataque de Pentessiléia, mal ouve Ulisses sugerir que voltem todos para o acampamento dos gregos, onde se encontra o chefe supremo das tropas, Agamêmnon. Quando Ulisses insiste, Aquiles ignora as considerações políticas e responde, no âmbito do puramente pessoal, que nunca se negou a nenhuma das mulheres que o desejaram e que se os gregos quiserem "abandonar o leito da batalha",²⁰ ele não o fará.

A construção dramática do texto vai se aprofundando na obsessão que domina Pentessiléia e Aquiles e, à medida que a peça avança, o foco narrativo vai se fechando, e a ponderação dos argumentos estratégicos, que nos fazem supor que aquela ação está inserida numa teia histórica, vai dando lugar a uma atmosfera de pesadelo em cujo centro estão as manifestações do inconsciente dos protagonistas. A multiplicação de olhares e pontos de vista a respeito da ação, produzida pela superposição dos diferentes modos narrativos, encontra sua contrapartida no mergulho em profundidade no psiquismo dos protagonistas. Nas últimas cenas, é como se tivéssemos chegado ao esquematismo característico dos processos primários, nos quais a lei, não internalizada, é vista como pura exterioridade e o embate entre a instância coletiva e o homem se torna violento e inevitável. A peça nos mostra o progressivo mergulho de Aquiles e Pentessiléia em seu próprio abismo.

Até a cena 6, a ação caminha de forma relativamente convencional: os inimigos se defrontam, as amazonas já

conseguiram uma boa colheita de guerreiros gregos e a Festa das Rosas está sendo preparada pela Grande Sacerdotisa juntamente com as adolescentes da tribo das amazonas. A inflexão na trama se dá a partir do momento em que o confronto entre Aquiles e Pentésiléia vai colocar cada um deles em oposição a seu povo.

Nas cenas 10, 11 e 12, vemos o combate entre as amazonas escorraçadas por Aquiles e os gregos que as perseguem. Na cena 13, Pentésiléia, que foi trazida desacordada do campo de batalha, dá sinais de vida, mas Protoé, a amiga mais próxima da jovem, teme que a visão de Aquiles, o vencedor, seja fatal para a orgulhosa rainha. Combinam então uma estratégia pela qual o combate é apresentado a Pentésiléia como um pesadelo e Aquiles se lança a seus pés como seu prisioneiro. As cenas 14 e 15 constituem o interlúdio amoroso, em que a intensidade do amor só é igualada pela impossibilidade de se amarem, dadas as diferenças entre os costumes de gregos e amazonas. No entanto, a guerra continua, com o avanço das amazonas que o escorraçam, Ulisses entra em cena para exigir a ajuda de Aquiles que, bruscamente, revela a verdade a Pentésiléia: é ela quem deve segui-lo para seu país (cenas 16, 17 e 18). Um novo ataque das amazonas consegue libertar Pentésiléia, que se maldiz por ter sido derrotada e por ter sido libertada (cena 19).

Na cena 20, Pentésiléia recebe um mensageiro de Aquiles, que a desafia para um duelo que decidirá qual dos dois deverá seguir o outro até seu país. O objetivo de Aquiles é se deixar vencer e ir para Temiscira, a terra das amazonas, até que o período da Festa das Rosas passe e ele convença Pentésiléia a voltar com ele para a Grécia. Pentésiléia aceita o desafio, contra o parecer das amazonas, e se faz acompanhar de grande aparato militar: carros, cães e elefantes. Sua fúria é sem limites: ela se sentiu agredida pela Grande Sacerdotisa que cobrou dela a perda de todos os guerreiros, recapturados pelos gregos; sentiu-se incompreendida e

MOSTRA COMPETITIVA
"SEIS PERSONAGENS
À PROCURA DE UM
AUTOR"
Universidade de Brasília, DF



ameaçada por Aquiles, mais destro que ela em combate corpo a corpo. Ele não só escarneceu dos costumes das amazonas como, em vez de concordar em ir com ela para a Festa das Rosas no templo de Diana em Temiscira, disse-lhe que construirá templo semelhante, mas na terra dele.²¹ Vencida por Aquiles, Pentésiléia seria sua escrava e, de fato, sua mulher, mas, pela lei das amazonas, não teria o direito de se entregar a ele. A fúria com que ela se prepara para o combate já prenuncia o que vai se passar. A Grande Sacerdotisa relata que quase foi apedrejada por Pentésiléia, que disparou flechas contra as guerreiras que tentavam chamá-la à razão. Espumando de furor, Pentésiléia acredita ser uma cadela e, salta no meio dos cães, incitando-os contra Aquiles, cujo corpo ela ajuda a dilacerar e devorar, como descreve uma das amazonas que subiu até o alto da colina ao ouvir o clamor de vitória das mulheres (cena 22).

As duas últimas cenas retomam o procedimento da múltipla narração.

Na cena 23, uma das principais guerreiras, Meroé, vem do campo de batalha aterrorizada e avisa às companheiras que vai petrificá-las com seu relato.²² Refere-se a Pentésiléia como aquela “que, a partir de agora, não tem nome”²³ e descreve o duelo desde seu início: Pentésiléia avança contra Aquiles que, armado apenas de uma lança e separado dos companheiros, compreende que está perdido e se refugia no alto de um pinheiro, onde é abatido por uma flecha que lhe traspassa o pescoço. Tenta fugir, mas Pentésiléia lança sobre ele a matilha e o derruba. Ele ainda pergunta, passando, suave, a mão no rosto dela: “Pentésiléia! Minha noiva! O que é isto? / É assim a Festa das Rosas que você me prometeu?”²⁴ Pentésiléia arranca a couraça de Aquiles e morde-lhe o peito, rivalizando com os cães. O sangue escorre da boca e das mãos dela. Ela olha o vazio, com o arco ao ombro, sem dar mostras de estar entendendo o que se passa.

A imagem da Górgona entrelaça a lenda das três horríveis criaturas (que transformavam em pedra aqueles para quem olhassem) com a história desta guerra (de todas as guerras) capaz de cegar e transformar em bicho quem a ela se entrega com sede de vitória, sangue e vingança. O deslizamento do registro visual (a Górgona que olha) para o registro do relato que petrifica porque o que foi olhado é monstruoso fornece uma boa chave para compreendermos a torção que Kleist imprime à tragédia grega. Aqui não é o encadeamento dos fatos necessários e verossímeis o que provoca a catarse. Pelo contrário, o horror, celebrado em seu paroxismo, paralisa, como ocorre conosco

diante do sublime. Não há conciliação possível. O que ultrapassa a medida do homem dificilmente pode colocá-lo na disposição de encontrar um termo médio entre a piedade e o terror. A sensação é que Kleist nos conduz numa carreira desabalada para o limiar de um grande mistério, o da articulação entre fatos e sentimentos, entre história e psiquismo.

Na cena 24, Pentésiléia com uma coroa de urtigas e espinhos, escoltando o cadáver de Aquiles, envolto em um tecido rubro. As amazonas vão descrevendo o que Pentésiléia faz: seu gesto repetido em direção à Grande Sacerdotisa, diante de quem ela quer que deponham o cadáver; seu cuidadoso olhar para suas flechas que ela acaricia, suas lágrimas. Simultaneamente, a Grande Sacerdotisa se isenta de culpa pelo que ocorreu e as jovens relembram como era suave a vida antes que aquilo tudo acontecesse. Depois de muito relutar, Protoé se aproxima de Pentésiléia para ajudá-la a

□...PENTESILÉIA,
DECIDIDA A ROMPER A
LEI DAS AMAZONAS E A
IR AO ENCONTRO DE
AQUILES, É DESARMADA
POR PROTOÉ, MAS DIZ-
LHE QUE MERGULHARÁ
EM SI MESMA COMO
NUMA MINA E DALI
EXTRAIRÁ A IDÉIA DE
SUA MORTE: UMA IDÉIA
DE AÇO FRIO,
TEMPERADA NO REMORSO
E NA ESPERANÇA.□

lavar o sangue do rosto e das mãos. Pentésiléia vai voltando a si. As amazonas continuam descrevendo o que ela faz, e Pentésiléia começa a descrever o que sente: está feliz porque lembra da vitória sobre Aquiles. Percebendo o movimento das mulheres que tentam esconder o cadáver, Pentésiléia atualiza a recordação de seu interlúdio amoroso com Aquiles, quando ele chegou pelas suas costas, saindo de entre as árvores. A compreensão dos fatos vem aos poucos, mesclada de pensamentos erráticos, que misturam o cheiro ativo das pétalas de rosa que cobrem o chão e que já começam a apodrecer, com a certeza de que foi uma rival quem matou Aquiles. A esta, Pentésiléia perdoa, mas não a quem conspurcou o cadáver e de tal forma o deformou que até a piedade dele se desvia e o amor lhe é, na morte, infiel. A Grande Sacerdotisa repete então o que se passou

no duelo e Pentésiléia justifica seu procedimento:

So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
[Foi um equívoco. Beijos, mordidas]
Das reimt sich, und wer recht von
Herzen liebt, [Isto rima e quem ama
de coração]
Kann schon das eine für das andre
greifen.²⁵ [Pode confundir as duas
coisas.]

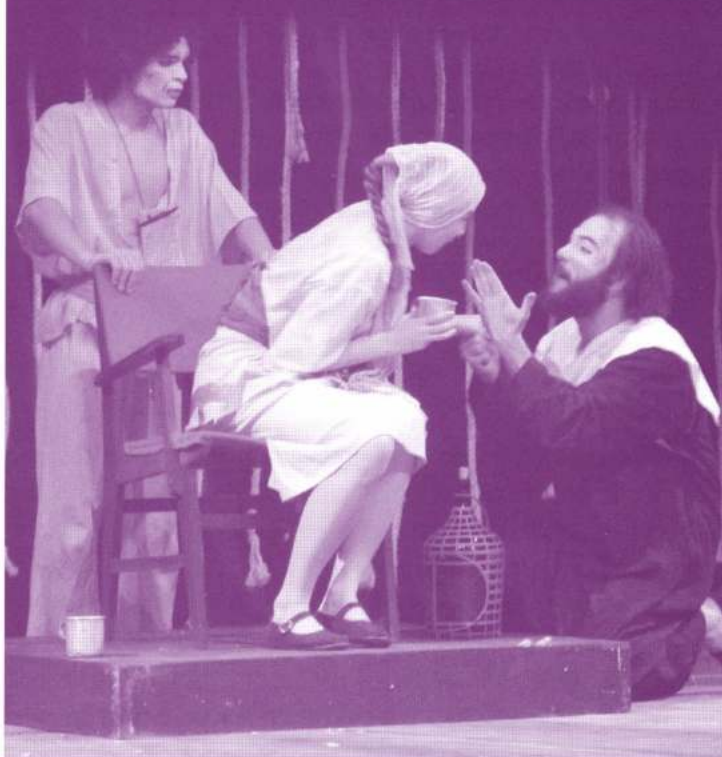
À medida que vai compreendendo a extensão do que se passou, Pentésiléia vai penetrando no âmbito da literalização da linguagem, da palavra que se torna fato sem a mediação do simbólico:

Pentésiléia (*Beija o cadáver.*) –

Quanta mulher se pendura no
pescoço do amado,
Dizendo amar tanto, mas tanto
Que poderia devorá-lo de amor;
E depois, a louca,
Só com a palavra
Já se satura e enoja
Mas eu, meu amor, não procedi assim
Veja: *eu* me pendurei no seu pescoço
E depois fiz o que disse, palavra por
palavra;
Não fui tão louca quanto parecia.²⁶

Decorre deste procedimento a resolução da peça: Pentésiléia, decidida a romper a lei das amazonas e a ir ao encontro de Aquiles, é desarmada por Protoé, mas diz-lhe que mergulhará em si mesma como numa mina e dali extrairá a idéia de sua morte: uma idéia de aço frio, temperada no remorso e na esperança. Desta idéia, ela forja um punhal e, em seguida, morre. A Grande Sacerdotisa e Protoé têm ainda, cada uma, uma fala sobre a fragilidade da criatura humana, mas a qualidade da palavra delas é transitiva, aponta para a moral e para a forma da tragédia tradicional. A palavra de Pentésiléia é intransitiva e, por isto, parece-me ter um valor genealógico, expondo o mundo em sua origem, isto é, em seu princípio, na articulação em que as palavras e as coisas ainda fazem um.

MOSTRA COMPETITIVA
"O CÍRCULO DE GIZ
CAUCASIANO"
Universidade de Campinas, SP



Cem anos depois da morte de Kleist, o poeta Rainer Maria Rilke nele se inspira ao escrever a quarta de suas *Elegias de Duíno* que transcrevo, em parte, a seguir, em tradução de Dora Ferreira da Silva.

Ó árvores da vida, quando atingireis o inverno?
Ignoramos a unidade. Não somos lúcidos como as aves
migradoras. Precipitados ou vagarosos
nos impomos repentinamente aos ventos
e tornamos a cair num lago indiferente.
Conhecemos igualmente o florescer e o murchar.
No entanto, em alguma parte, vagueiam leões ainda,
alheios ao desamparo enquanto vivem seu esplendor.
Nós, porém, quando pensamos totalmente o Uno,
logo sentimos o lastro do Outro. A hostilidade
aguarda muito perto. Os amantes não hesitam, sem cessar,
entre limites – eles que aspiravam a refúgio, espaço, busca?
Compõe-se, então, para a fugitiva imagem de um momento
um fundo de oposição, penosamente, para que
a possamos ver; que clareza se nos proporciona,
a nós que ignoramos o contorno da sensação,
aderidos ao exterior de sua forma. – Quem
desconhece a angustiosa espera diante
do palco sombrio do próprio coração?
Olhai: ergue-se o pano sobre o cenário
de um adeus. Fácil de compreender. O jardim habitual
a oscilar ligeiramente. Só então aparece o bailarino.
Ele não. Basta. E enquanto se move com desenvoltura,
muda de aspecto; torna-se um burguês
e entra pela porta da cozinha.
Não quero essas máscaras ocas, prefiro
o boneco de corpo cheio. Susterei
o títere, os cordéis e o rosto
feito de aparência. Estou aqui, à espera.
Ainda que as lâmpadas se apaguem, ainda
que me digam: “acabou-se”, ainda que do palco
se evolva o vácuo na corrente de ar cinzento,
ainda que os antepassados silenciosos
não estejam ao meu lado, nem mulher, nem mesmo
a criança de olhos castanhos e estrábicos, –
ficarei à espera. Sempre há o que ver. [...]”²⁷

A compreensão do Uno, escavada pelos românticos que procuravam compreender a multiplicidade do real, se simplifica na idéia naturalista de que é possível copiar o mundo. E o bailarino entra pela porta da cozinha.

É a este processo que, parece-me, Rilke alude. É esta a nossa história, na qual ainda ressoa o grito desesperado de Kleist, cuja maior felicidade foi preparar a própria morte, já que, neste mundo, sendo impossível conhecer, era impossível ser feliz.

¹ Em sua tese de doutorado, *Helenismo e classicismo: a estética no tempo de Goethe*, Pedro Sússekkind analisa o projeto artístico de Goethe e Schiller e sua relação com a Antigüidade clássica (IFCS/UFRJ, 2005, mimeo).

² JOURDHEUIL, Jean. Kleist et Rousseau. *Théâtre/public* n. 57. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, mai-juin 1984, p. 15-17.

A obra dramática de Kleist inclui: *A família Schrockenstein* (1803) que trata da paixão de um casal de jovens que pertencem a famílias inimigas; *Anfitrião* (1807), escrita em diálogo com a peça homônima de Molière, mas imprimindo-lhe uma série de torções que reforçam a dissonância entre a percepção do real pelo indivíduo e a realidade tal qual ela se apresenta aos demais; *Pentasiléia e Catarina de Heilbronn* (1808) drama histórico que se passa na Idade Média, inspirado num conto tradicional. A jovem Catarina, acusada de bruxaria, aceita todas as humilhações e provações desde que lhe permitam seguir o Conde de Strahl que, em sonhos lhe foi apresentado como o homem de sua vida; *A batalha de Arminius* (1808), que apresenta o herói Arminius (Hermann) lutando sua guerra particular no âmbito da guerra maior dos germanos contra o Império romano; *A bilha quebrada* (1811) em que o juiz Adam é o criminoso do caso que ele próprio está julgando e *Frederico, Príncipe de Homburgo* (1810, publicada postumamente em 1821) em que um oficial do exército prussiano desobedece às ordens do imperador e vence uma batalha decisiva, mas é julgado pela corte marcial por sua desobediência e só é anistiado depois de reconhecer publicamente sua culpa e aceitar a condenação. A esta lista deve-se acrescentar o fragmento *Robert Guiscard, duque dos normandos* (1802), reconstituído de memória pelo próprio Kleist, depois de ter destruído sua tragédia, que o poeta Wieland, grande conhecedor de Shakespeare e tradutor de praticamente todas as peças do bardo para o alemão, havia considerado de molde a “rivalizar com a obra de Ésquilo, Sófocles e Shakespeare reunidos” (*Apud* ROBERT, Marthe. *Un homme inexprimable*. Paris: Arche, 1981, p. 16).

³ KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: 7letras, 1997, p. 25.

⁴ “Es ist auf den ‘Knieen meines Herzens’, dass ich damit vor Ihnen erscheine [...]” In: HOHOFF, Curt. *Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1958, p. 77.

⁵ “Aqui é Rhodes, salta aqui!”, diz um dos personagens da fábula de Esopo, *O gabola*, ao ouvir um presunçoso que se vangloriava de ter dado um enorme salto em Rhodes. Cf. RÓNAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 5ª ed, p. 79. A carta de Goethe está parte em HOHOFF, Curt. *Op. cit.* e parte em BEKES, Peter. *Heinrich von Kleist. Leben und Werk*. Stuttgart: Ernst Klett Schulbuch Verlag GmbH, 1990, p. 115.

⁶ “Der ich mich mit der innigsten Verehrung und Liebe

nenne Ew. Exzellenz gehorsamster Heinrich von Kleist" [grifo meu]. Cf. HOHOFF, Curt. *Op. cit.*, p. 77.

⁷ "Es ist [Penthesilea] übrigens ebensowenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochene Krug [...]" [grifo meu] Cf. HOHOFF, *Idem*.

⁸ "Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderóns Stücken, *mutatis mutandis*, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen." *Idem*.

⁹ ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 40.

¹⁰ Lembramos que *poesia* vem do termo grego *poiesis*, que significa fazer, produzir. Em minha dissertação de mestrado, *Poesia e cena* (ECO/UFRJ, 1990, mimeo), procurei rastrear as implicações da noção de poesia compreendida como origem, princípio, para a cena teatral, analisando dois espetáculos produzidos em 1988 no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ: *O olhar de Orfeu*, de Beto Tibaji, direção de Antonio Guedes, e *A princesa branca*, de Rilke, direção de Ângela Leite Lopes.

¹¹ Cf. HELBLING, Robert E. *The major works of Heinrich von Kleist*. New York: New Directions Book, 1975, p. 160 e ROBERT, Marthe. *Op. cit.*, p. 20-21.

¹² Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 27, p. 313.

¹³ A respeito da inadequada aplicação do termo *romantismo* para designar um movimento artístico que teve inúmeras vertentes em vários países da Europa, ver LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. Avant-propos: l'absolu littéraire. In: *L'absolu littéraire - Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978, p. 8-28.

¹⁴ Não se pode esquecer que Kleist muito provavelmente conhecia a obra de Lenz (1751-1792), que também lida com um real dilatado pela importância atribuída ao inconsciente e a suas manifestações.

¹⁵ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973, cap. XXIV, p. 466-467. HORÁCIO. A arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *Crítica e teoria literária na Antiguidade*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989, p. 67-68 e BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *Arte poética*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 42.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Op. cit.*, cap. XXIV, p. 466.

¹⁷ Cf. KLEIST, Friedrich von. Penthesilea. In: *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 1. München: Carl Hanser Verlag, 1952, p. 338. Utilizei também a tradução francesa de Stefan Geissler (In: KLEIST. *Théâtre*. Paris, Denoël, 1956, p. 261-348). Existe uma tradução do texto por Rafael Gomes Filipe (Porto: Porto Editora, Biblioteca Sudoeste, 2003), que não pude, no entanto, consultar.

¹⁸ *Ibidem*, p. 396. "Penthesilea – Komm jetzt, du süßer Nereïdensohn, / Komm, lege dich zu Füßen mir

– Ganz her! / Nur dreist heran! -- Du fürchtest mich doch nicht? / - Verhasst nicht, weil ich siegte, bin ich dir? / Sprich! Fürchtest du, die dich in Staub gelegt? **Achilles** – (zu ihren Füßen). Wie Blumen Sonnenschein. **Penthesilea** – Gut, gut gesagt! So sieh mich auch wie deine Sonne an –"

¹⁹ "Und Trotz ist, Widerspruch, die Seele mir!" *Op. cit.*, p. 358.

²⁰ "Vom Bette fern der Schlacht". *Op. cit.*, p. 355.

²¹ "Achilles (nun völlig gerüstet, tritt vor sie und reicht ihr die Hand). Nach Phthia, Königin. / **Penthesilea** – O! Nach Temiscyra! / O! Freund! Nach Themiscyra, sag ich dir, / Wo Dianas Tempel aus den Eichen ragt! / Und wenn der Selgen Sitz in Phthia wäre, / Doch, doch, o Freund! Nach Themiscyra noch, / Wo Dianas Tempel aus den Wipfeln ragt! **Achilles** (indem er sie aufhebt). – So musst du mir vergeben, Teuerste; / Ich bau dir solchen Tempel bei mir auf." "Aquila (totalmente armado, avança para ela e lhe estende a mão). – Para a Ftia, minha rainha. **Penthesilea** – Oh! Para Temiscira! Oh! Meu amor! Para Temiscira! / Onde o templo de Diana se eleva em meio aos carvalhos! / E ainda que o reino dos bem-aventurados ficasse na Ftia, / Ainda assim, ainda assim, meu amor! Vem para Temiscira / Onde o templo de Diana domina os cimos! **Aquila** (levantando-a) –. Perdoa-me, caríssima, / Um templo como este eu construirei na minha terra." *Op. cit.*, p. 413.

²² Meroe – O ihr, [...] hört mich an: / Die afrikanische Gorgone bin ich, Und wie ihr steht, zu Steinen starr ich euch." *Op. cit.*, p. 425.

²³ "Sie, die fortan kein Name nennt –". *Op. cit.*, p. 425

²⁴ "Penthesilea! Meine Braut! Was tust du? / Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?" *Op. cit.*, p. 426.

²⁵ *Op. cit.*, p. 439.

²⁶ "Wie manche, die am Hals des Freundes hängt, / Sagt wohl das Wort: sie lieb ihn, o so sehr, / Dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte; / Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin! / Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon. / Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht. / Sieh her: als ich an deinem Halse hing, / Hab ichs wahrhaftig Wort für Wort getan; / Ich war nicht so verrückt als es wohl schien." *Idem*.

²⁷ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duino*. Porto Alegre: Globo, 1976.

* Fátima Saadi é

tradutora e dramaturgista da companhia
Teatro do Pequeno Gesto e editora da revista
Folhetim, criada pelo grupo.

Crônica de um teatro abundante



Silvana Garcia*

Em 2003, São Paulo assistiu a 430 estréias de teatro. No ano anterior haviam sido 413 e em 2004, sem que a estatística esteja oficializada, certamente foram números semelhantes. Isso representa mais de uma estréia por dia, sem contarmos as cerca de cento e cinquenta peças que retornaram em cartaz, resíduos de anos anteriores.

No entanto, aparentemente, o público não tem crescido em igual proporção. Pelo menos, podemos ver indícios dessa deficiência nas salas quase sempre parcialmente vazias e na dificuldade visível dos novos grupos de conquistar platéias.

O que nos pode revelar essa estatística que, por um lado, pressupõe expansão e, por outro, indica inércia?

Em primeiro lugar, a constatação de que, tirando algumas – umas poucas dezenas, se muito –, produções de maior porte, sobra uma grande maioria de pequenos e médios espetáculos. Ou seja, há um grande segmento da criação que se esforça para mostrar o seu trabalho, optando por condições mais acanhadas de produção e buscando a linguagem das formas alternativas.

Uma decorrência disso – mas não sua causa exclusiva – é a multiplicidade de lugares cênicos que ultrapassa em muito a ocupação exclusiva dos edifícios dedicados ao exercício do teatro.

Certamente, a idéia de que o teatro é um fenômeno que, em sua essência, revela-se na presença de um ator diante de um espectador – convicção que constitui um dos pilares do pensamento do teatro contemporâneo – favorece a proliferação de lugares teatrais, transformando salas, galpões, corredores e porões de todos os tipos e tamanhos em locais de representação.

A produção dos espetáculos, por sua vez, sofre uma simplificação na mesma medida do despojamento espacial. Pouca ou quase nenhuma cenografia, às vezes com aproveitamento dos materiais e mobiliários que se encontram no local com alguns acréscimos ou subtrações.

Tantas produções indicam uma presença maior de investimentos na área? De fato, com a política de incentivos

conquistada pela categoria, em especial a Lei de Fomento¹, estendeu-se o benefício do apoio financeiro do Estado a um número maior de produções. Mas, ainda assim, ela só atende a um certo segmento de teatro de grupo – nesta década, o segmento mais instigante do panorama teatral paulista. Isso significa que continua não sendo fácil a obtenção de apoios e subsídios. Sofrem as pontas: os produtores dos espetáculos do chamado *teatrão*, que reclamam do esgotamento das fontes de patrocínios, e os artistas (ainda) não consagrados, em especial os jovens iniciantes na profissão, que não têm como alavancar seus projetos cênicos. Logo, é compreensível que, onde não haja garantias de investimento, invente-se o jeito. E quando se luta para sobreviver, em sua dimensão mais singela de poder existir para produzir – e a arte, por necessidade, faz parte desse esforço –, ela, a arte, sairá necessariamente lesada.

O aspecto negativo disso é que, diante dessa produção numericamente impressionante, sejamos obrigados a constatar um grande vazio de qualidade.

Do ponto de vista da dramaturgia, embora a década de 90 nos tenha doado uma nova (e interessante) geração de autores, a função do dramaturgo, paralelamente, sofreu uma “desglamorização” com o entendimento mais ou menos disseminado de que a dramaturgia pode ser tarefa coletiva, engendrada no próprio processo de criação

da obra e inspirada pelas experiências pessoais dos atores. Assim, multiplicam-se os textos coletivos que concentram um grande teor de "verdade", porque gerados pela memória e pela experiência pessoal do ator, mas que, no geral, revelam-se toscos, sem maturidade dramática.

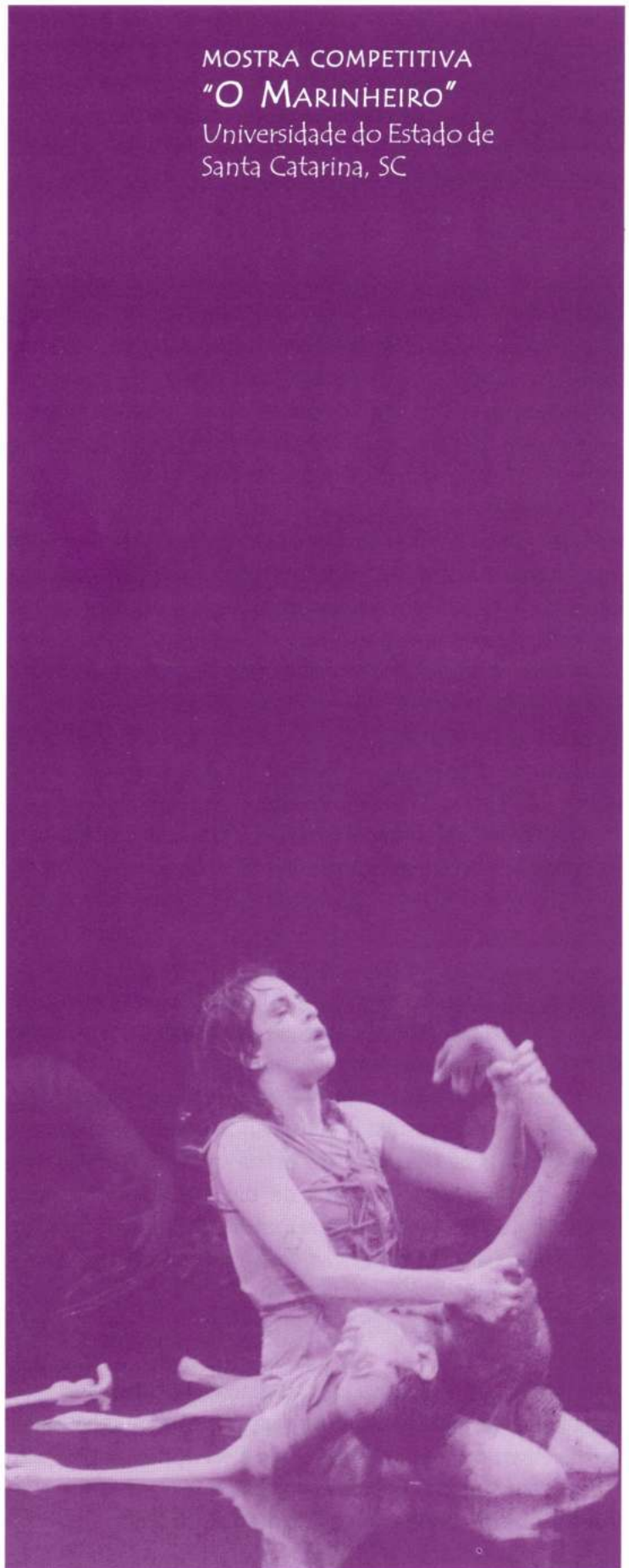
Por outro lado, assistimos na contemporaneidade a uma *desdramatização* do texto teatral e a compreensão de que a dramaturgia superou o cânone dramático, produzindo peças sem grandes temas, abordando situações cotidianas ordinárias e podendo namorar a literatura, a narrativa cinematográfica e entregando-se a outras formas de combinação textual. Ao romper-se a aura da grande dramaturgia, abre-se espaço para as formas híbridas, combinadas de texto. A flexibilização da forma dramática amplia o alcance do texto cênico, oxigenando o palco e gerando o novo. No entanto, essa abertura, associada à crença de que "qualquer pessoa pode escrever", por um "direito adquirido" à expressão, tem conexão, por desvio, com a proliferação de produtos dramáticos "descartáveis", expressões de individualidade e situações desinteressantes, de baixo teor artístico.

Uma verdade, às vezes difícil de ser encarada, é a baixa formação dos jovens engajados em construir uma carreira no teatro. São raras as escolas, ainda menos acessíveis as pouquíssimas mantidas pelo Estado (particularmente pelas Universidades). Conseqüentemente, a grande maioria desses produtores faz sua formação na prática ou, então, em muitos e diversificados cursos e *workshops* de ocasião. O que, sabemos, não é suficiente para uma formação sólida. Ainda mais porque, como perguntaria Paulo Freire, quem está educando o educador? Logo, grande parte da produção reflete desconhecimento do próprio ofício, agravado pela fé de que o artista faz-se na intuição. (Sim, lamentavelmente, como defesa ou convicção sincera, muitos crêem que o artista nasce inspirado e que basta o acesso

MOSTRA COMPETITIVA

"O MARINHEIRO"

Universidade do Estado de
Santa Catarina, SC



a um pouco de informação para que ele possa acionar mecanismos misteriosos de criação).

Há, evidentemente, aqueles que abrem espaço e dão exemplo de rigor e competência artística. Na década que passou, ao lado de vários artistas ou companhias circunstanciais, emergiu um dos fenômenos mais interessante da década e que persiste como pólo forte de produção: o teatro de grupo. Os grupos, é óbvio, não são invenções dos anos 90 e, historicamente, temos exemplos excepcionais de produção coletiva (Arena, Opinião, Oficina, nos anos 60, aos quais vieram juntar-se Teatro Ipanema, Pod Minoga e Asdrúbal trouxe o trombone, para ficar nos exemplos obrigatórios). Porém, os grupos da atualidade assumiram diferente perfil daqueles paradigmas históricos – aprenderam com eles, evidentemente – e a noção de *coletivo* sofreu ajustes que têm dado excelentes resultados.

Uma de suas configurações chama-se “teatro colaborativo” e resulta em uma forma de cooperação entre artistas e grupos que faz com que a produção de uma peça agrupe um conjunto de criadores adequados àquele projeto (e não necessariamente em formação permanente).

Essa composição de um núcleo fixo com presenças circunstanciadas retém o que de melhor oferece a permanência – continuidade de pesquisa, amadurecimento paulatino do processo de criação, desenvolvimento físico e emocional dos atores – acrescido do desafio de adaptar-se ao novo.²

Outro aspecto importante da produção dos 90 foi a presença dessa nova geração de dramaturgos, jovens maduros, na maioria entre 30 e 40 anos, que fazem do escrever profissão. Ou seja, não apenas autores inspirados que desenvolvem projetos artísticos pessoais, mas que trabalham em sistema colaborativo, aceitam desafios como escrever para companhias, criam roteiros de cinema e televisão e têm uma presença ativa na vida da comunidade teatral.

Essa produção, também numericamente significativa, tem despertado, como resultado subsidiário, uma atenção sempre alerta para a presença dos novos e uma enxurrada (positiva) de ciclos de leituras e projetos de divulgação dessa nova dramaturgia. Alguns já começam inclusive a constituir tradição. (Para continuar nas estatísticas, foram cerca de 90 os eventos de leitura dramática na cidade em 2003. No ano anterior chegaram a uma centena e certamente superaram esses números em 2004).

A isso estão associados os espaço alternativos estáveis que também se multiplicaram na cidade. Vários núcleos habitados por coletivos ou cujos espaços estão a serviço de trupes “sem teatro” representam hoje o terreno fértil no qual vingam as mais instigantes experiências cênicas. No meio da quantidade, colhem-se algumas pérolas.

Como balanço, para ser otimista, diríamos que há uma efervescência muito positiva do teatro em São Paulo. Há nesse caldeirão muito produto sem sabor ou consistência, mas também muitos biscoitos finos. Eles certamente indicam caminhos, tendências. No momento, ainda estamos imersos no fenômeno, sem condições de julgar definitivamente ou prever com clareza. Logo, por ora, fica valendo este rascunho de paisagem.

Notas

¹ A Lei de Fomento ao Teatro foi uma conquista da classe teatral e tem como disposição a aplicação de seis milhões de reais, dotados em orçamento, anualmente, para a produção dos grupos e companhias. No atual momento, trava-se uma disputa entre a nova administração do Município que pretende reavaliar a pertinência da lei e a classe teatral, de forte viés militante, que pretende que se preservem as conquistas obtidas na gestão anterior.

² Falei desse tema em artigo intitulado O Ator e o Coletivo, publicado em *O Teatro Transcende*, ano 12, no. 11, 2003, pp. 37-38.

***Silvana Garcia**

Pesquisadora, dramaturgista, professora da
Escola de Arte Dramática da USP/SP

UNA UNIÓN PRODUCTIVA

EL arte de la memoria y el teatro

Alfredo Megna (*)



Parece necesario analizar las interrelaciones entre ambos, a la luz de las últimas experiencias comunitarias y artísticas llevadas adelante en distintos países en relación con esta unión.

Antes de comenzar con el desarrollo de esta nota, parecen necesarias algunas aclaraciones previas. En efecto, debe quedar claro, como premisa esencial de esta, que las ideas y conceptos que aquí se exponen, surgen de los trabajos e investigaciones de campo llevados adelante sobre el tema, algunos de ellos en comunidades y regiones brasileras. De que hablamos? De memoria y teatro. Por ello, para poder analizar a posteriori la relación entre ambos, vale la pena antes formular algunas consideraciones sobre ellos. En particular de la primera de ellas.

Antecedentes Mitológicos de la Memoria

Al respecto, la mitología nos ofrece fuentes muy ricas. En el universo mitológico griego, inevitablemente tenemos que remitirnos a Mnemosyne o Mnemosina. Es muy interesante observar que, si bien en algunas fuentes (la mayoría) es denominada "la diosa de la memoria" (Ver el punto Definición...) en otras, además de la indiscutible referencia al "recordar", se la muestra como una mujer pensativa, con dos caras, alusivas al conocimiento del pasado y del futuro.

En la iconografía de la mitología, germano – escandinava, su divinidad suprema, Odin, basamenta su poder, entre otros atributos, en dos cuervos negros que lo acompañan. Se trata de

Hugin y Munin. Estos dos animales representan, respectivamente, al pensamiento y a la memoria. En esta tradición, los cuervos van y vienen de los hombros de Odin, manteniéndolo permanentemente informado de todo el conocimiento que esta entidad suprema puede necesitar para continuar en su posición de máximo poder.

Memoria Dolorosa y Recuerdos Gratos

Creemos que es posible ver a la memoria en general, aún a la dolorosa, como un acto de creación. De parición. De la misma manera que la ostra, a partir de la dolorosa intrusión en su interior de un diminuto granito de arena, elabora pacientemente una perla. En el mismo sentido, los recuerdos gratos pueden significar una perspectiva creativa para la evolución personal y comunitaria. Porque la memoria persiste, entrañable o dolorosa, anecdótica o esencial, en la parición de la perla que muestre a la sociedad aquel grano de arena, ahora brillante, valioso y nacarado.

Las Nuevas Técnicas que Unem a la Memoria e y al Arte

La Nemotecnia Social es un conjunto de reglas y técnicas que tienden a facilitar la recuperación de la memoria social, así como a la producción de hechos y acciones artísticas y emblemáticas que le permitan a la comunidad sortear el olvido, reflexionar sobre su pasado y su futuro y generar nuevos hitos emblemáticos de memoria. Como se relaciona esta técnica con el arte? En virtud de que la mirada de esta metodología es la de una verdadera cadena creativa, en la que, a partir del proceso de recuperación de memoria se visualiza solo como el primer hecho creativo.

La memoria es un proceso creativo, cuyo producto puede (y debe) ser objeto de un proceso artístico. Porque?

Porque, entre otras cosas, el hombre tiende a “esconder” o “guardar” lo encontrado. El proceso artístico basado en hechos memorizados, también en términos utilitarios, implica la supervivencia del hecho originario a través del doble proceso de creación (memoria mas arte) y, simultáneamente, significa la gestación de un nuevo hecho, distinto al originario y a la memoria de aquel. La mirada libre e “inescrupulosa” del artista sobre la memoria del pasado, permite pensar el futuro desde una posición más versátil, imaginativa y transgresora. Porque el aporte creativo permite el desencadenamiento de, como mínimo, dos situaciones:

Aleja al hecho de su estética y realidad literal.

Permite, desde la metáfora, un análisis más crítico y despojado que el que la historia registrará de él.

De esta manera, el arte vehiculiza la memoria y permite exhibirla y legarla a la posteridad, de un modo dinámico y vivo, que resista de manera mas eficiente la amenaza del olvido. En este sentido es preciso tener claro el rol ideológico de la memoria y el olvido como herramientas sociales. La memoria es la resucitación de un hecho que, por olvidado – no recordado, se ha tornado “muerto” o “no existido” a nivel conciente.

Un ejemplo de arte sobre la memoria y de “no-cristalización” deliberada de la memoria, es el proceso de la narración oral (los juglares, cuentos orientales, etc.). Esta cadena creativa, que se inicia con el proceso de memorización, su registración y continúa con la plasmación artística, luego se redondea con la reflexión sobre la cadena toda y la generación de hechos emblemáticos que fijen la nueva memoria. Es en este contexto en el que el teatro asume un rol protagónico en esta cadena creativa en general y en la plasmación artística en particular.

Algunas Experiencias de Campo Relacionadas con el Teatro

En efecto, tal como se detalla en el libro “El arte de la memoria (Nemotecnia Social)”, hemos llevado adelante una serie de procesos de recuperación de memoria en distintas comunidades y regiones que se plasmaron en hechos artísticos.

Y entre ellos, elegiremos para este artículo, solo algunas de entre las específicamente relacionadas con el teatro.

1. En 1999/2001, llevamos adelante una propuesta de trabajo solicitada por la Embajada de Israel en la Argentina y consistió en coordinar un proyecto de investigación de la memoria y las raíces culturales de esa comunidad en la

República Argentina (que asciende a unos 400.000 ciudadanos) . Se relevó de manera personal dicha memoria comunitaria, se registró y documentó y luego se procedió a la experiencia de plasmar *teatralmente*, la misma. Se convocó a seleccionó a 20 escritores de esa comunidad y a cada uno se le adjudicó un testimonio como material provocador.

Finalmente, el autor de este trabajo coordinó un taller de su especialidad artística, la dramaturgia, con los seleccionados. De este taller surgieron 19 textos breves que se incluyeron en un libro, junto con una síntesis de los testimonios sobre los que basó cada pieza. El libro en cuestión se denominó “Desde la Butaca” . Se editó y lanzó en Buenos Aires. Y fue distribuido en numerosos países de todo el mundo. Una parte importante de estos textos teatrales ya se han ido estrenando (algunos de ellos ya contarían con mas de una versión de puesta en escena) en numerosos países.

Un año después, sobre la base de otras de las historias remanentes, se coordinó un nuevo taller, mas reducido, con el fin de que la parte mas calificada y profesional del grupo original de participantes, escribiera piezas largas de teatro.

2. En 2002 hasta la fecha, llevamos adelante una Investigación de raíces culturales del Estado do Paraná (Brasil). El proyecto fue aprobado y acogido por la Presidencia del Teatro Guaira, organismo que, al margen de administrar un formidable complejo teatral modelo en todo Brasil, tiene a su cargo el Programa Estadual denominado de “Paranaización”. Este plan tiene como objetivo la revalorización y rescate de la cultura del Estado de Paraná.

El proyecto fue bautizado “Granada”. Esta denominación surgió del particular entramado de los actores sociales e instituciones involucradas, así como de la característica de diseminación de simientes (a través de los agentes

□...EL TEATRO
BASADO EN LA
MEMORIA COMO
HECHO DETONANTE
PERMITE GENERAR
UNA SERIE DE
ELEMENTOS
SALUDABLES Y
SIMULTÁNEOS
TANTO EN LO
ARTÍSTICO COMO EN
LO COMUNITARIO
SOCIAL.□

culturales capacitados) hacia las distintas ciudades y pueblos del estado.

El formato de esta actividad se configuró a partir de la convocatoria a "agentes culturales" que representaron a 19 ciudades de todo el estado. El objetivo del trabajo fue la de formarlos en la metodología de investigación de raíces culturales y recuperación de la memoria de sus pueblos. Simultáneamente, el objetivo trazado incluía que estos capacitandos, poniendo en práctica la metodología, como verdaderos frutos de granada, generaran una nueva granada en su ciudad. A lo largo de un año, el grupo concretó con quien suscribe cuatro reuniones en distintas ciudades de ese estado.

El primero y el último de estos encuentros de trabajo se produjeron en el contexto del Festival Internacional de Teatro de Londrina. El segundo y el tercero se llevaron adelante en ciudades del interior del Estado (Toledo y Palmas) en las que se fue evaluando el avance de las investigaciones. Como fruto de esta tarea, los agentes no solo pusieron en práctica la metodología en sus etapas ya expuestas sino que, además, plasmaron este material en distintos hechos artísticos presentados y lanzados en el último encuentro del festival ya mencionado. Se trató de espectáculos teatrales, de danza, videos documentales, lanzamiento de libros de cuentos y de fotos, exposiciones de plástica y fotografía, entre otros. Entre ellos podemos citar el libro de cuentos "Enquanto Conto Encanto o Conto" y el de producción fotográfica "Flor de Laranjeira".

Actualmente, los agentes del ahora denominado Granada "1" se encaminan a efectivizar la etapa de fijación de la memoria mediante la generación de hechos emblemáticos. Además, simultáneamente, con el objetivo de mantener activadas las células dentro del plan, desarrollarán nuevos proyectos artísticos en su ciudad, sobre la base de los materiales ya relevados.

Finalmente, cursa el Granada "2", conformado por otras 15 ciudades del mismo estado, con el que se llevará adelante una tarea similar con las actualizaciones que la tarea y el lugar exija.

Algunas Conclusiones

Si bien la propia metodología de la nemotecnia social, impide la generación de conclusiones definitivas, puede concluirse a priori que el teatro basado en la memoria como hecho detonante permite generar una serie de elementos

saludables y simultáneos tanto en lo artístico como en lo comunitario social.

En efecto, en lo artístico, favorece la detección e investigación de historias por parte de los creadores como material detonante para generación de piezas y sus respectivos espectáculos. En lo social, permite que estos espectáculos plasmen la memoria y le otorguen "sobreviva" en la lucha contra el olvido.

Bibliografía Esencial

ARTAUD, Antonin. "Van Gogh, el suicidado de la sociedad"

AUSTER, Paul. "Desapariciones" Poemas.

BACHELARD, Gaston. "La Nouvel Esprit Scientifique"

_____. "La filosofía del no"

_____. "El aire y los sueños"

_____. "La poética de la ensoñación"

BORGES, Jorge Luis. "Obra Poética"

_____. "Funes el memorioso"

_____. "La memoria de Shakespeare"

BROOK, Peter. "El Espacio Vacío"

CAMPBELL, Joseph. "El poder del mito"

_____. "El héroe de las mil caras"

_____. "Las máscaras de Dios"

_____. "Tu eres eso"

DETHLEFSEN y Dakke. "La enfermedad como camino"

ELIOT, T.S. "Poesías Reunidas" (La tierra baldía)

FOUCAULT, Michael. "Historia de la sexualidad"

_____. "Ensayos epistemológicos"

KAVAFIS, Constantino. Poemas seleccionados

LEVIN, Sigmund. "Estructura de la personalidad"

NACHMANOVICH, Stephen. "Free play"

Del autor de este artículo. "El Tiempo Vacío", (Artículo de "O teatro transcende")

_____. "El arte de la memoria (Nemotecnia Social)"

*Alfredo Carmelo Megna

Participou em peças: LOUCURAS DE UN ACTOR QUE FUE FAMOSO, EL MUÑECO ABSURDO, EL TIEMPO DE LA CAZA CONTINUA, LEYENDA DE LOS ÁNGELES QUE NO PODÍAN BAILAR, PAÍS DE CIEGOS, BARAJENDO ESTAMPITAS, REUNIÓN DE CONSÓRCIO, AGUANTE CHONA, COMO POR ARTE DE MAGIA, COMBINATORIA DE 8 EN BASE 4 e FRANKIE (DE LOS FRAGMENTOS A LA UNIDAD). Nomeado como melhor ator Espetáculo Unipersonal Premio ACE 97, coordenador da Comissão de Cultura e Titular das Oficinas de Escritura Teatral, Atuação, Oralidade e Plástica da Justiça Oral do Colégio de Advogados do Departamento Judicial San Martín. Membro da Comissão Intersetorial de Elaboração do Projeto de Lei Nacional de Teatro. Titular da Oficina de Investigação Dramatúrgica pela Embaixada de Israel, Facema, Hebraica e o Icai. Assessor legal do Instituto Nacional de Teatro.

Nota sobre o trabalho do Diretor com o espaço teatral

Walter Lima Torres*



"Eu posso tomar qualquer espaço vazio e denominá-lo de cena". Peter Brook¹.

"Todas as dificuldades sobre as quais falamos, parece-me que giram em torno do problema da distância: distância psicológica e distância material, real, entre os diferentes participantes do espetáculo, entre os atores e os espectadores e entre o palco e a platéia. Estes são problemas de dimensionamento que se colocam e que vêm, em larga medida, do fato de que o teatro seja talvez, fundamentalmente, uma arte visual". Pierre Francastel²

Nesta breve nota procurarei me deter em alguns aspectos gerais e outros mais particulares no tocante à prática teatral do aspirante a diretor em relação direta com o espaço teatral na concepção do espetáculo. Em primeiro lugar, retomarei algumas noções já consagradas e vulgarizadas tanto pela análise do espetáculo quanto pela sociologia e história do teatro tais como lugar teatral, espaço cênico, cenografia, decoração, entre outras, bem como me deterei num segundo momento em temas mais voltados ao processo de concepção do espaço cênico propriamente dito, isto é, aquilo que é dado a ver ao espectador segundo a disposição espacial dos atores, dos dispositivos cênicos, cenário, e outros elementos visuais e sonoros organizados pelo diretor e sua equipe.

1. Dois espaços, duas noções complementares: lugar teatral e espaço cênico

Como primeiro passo, seria importante retomar a noção de lugar teatral, tendo em vista que a concepção de um projeto de encenação hoje, no âmbito da cultura de uma determinada comunidade, não pode deixar de levar em conta a escolha do lugar teatral adequado, pelo diretor e sua equipe, para abrigar a experiência do fenômeno teatral.

Em linhas gerais, a noção de lugar teatral surge e se desenvolve, segundo Patrice Pavis³, a partir das transformações "das arquiteturas teatrais" pelas quais os práticos do teatro se recusam a utilizar o palco italiano e, conseqüentemente, a cena

frontal em detrimento de um interesse por novos lugares: escolas, praças, mercados, museus, fábricas, igrejas, abrigos, porões, piscinas, residências, conjuntos habitacionais, presídios, etc., espaços que poderíamos denominar de não convencionais, e que estão relacionados à malha da contemporaneidade, visto que este conjunto de espaços sai do âmbito de uma tradicional cultura teatral que elegia o edifício teatral como lócus primordial para a realização do espetáculo.

Seguindo este raciocínio, o lugar teatral pode ser entendido também como o lugar, por excelência, que abriga uma ação, um acontecimento representado por indivíduos a outros indivíduos. Podem ser consideradas assim representações de qualquer natureza abrangendo todas as subáreas das artes cênicas. Representações faladas, cantadas, dançadas, mimadas, etc. Trata-se, sobretudo, de um lugar de representação mas igualmente de encontro, de sociabilidade: encontro entre atores, encontro entre espectadores, membros de um público. Presume-se, portanto, que neste local se estabeleça a construção de uma relação entre uma comunidade de atores e outra de espectadores que se encontram face a face por um tempo determinado, o tempo de uma manifestação na qual ambos tomam parte de forma específica. Aqueles que fazem e aqueles que assistem. Trata-se naturalmente de um lugar de trocas simbólicas.

A título de exemplo sobre as

particularidades do lugar teatral, poderíamos pensar neste grandioso Teatro Carlos Gomes, de aparência robusta e portentosa, o qual abriga as atividades do Festival Universitário de Teatro de Blumenau. Observando-se sua fachada, sua arquitetura e decoração interior e exterior; suas diversas salas de espetáculo; as várias salas de ensaio para distintas atividades (dança, teatro, canto e música); o seu saguão tão acolhedor que recebe os espectadores que, após passearem por seu jardim, alcançam uma das salas de espetáculo, ou o majestoso salão do primeiro andar; sem esquecer ainda das salas dedicadas às atividades administrativas e técnicas de manutenção do edifício; as caixas cênicas das salas de espetáculo; o porão e os espaços dedicados às manobras e instalação de cenários; os espaços reservados aos atores (camarins e outras dependências). Por fim, poderíamos dizer que não se trata simplesmente de um teatro, mas sim de um complexo arquitetônico, um lugar teatral. O estudo de sua origem, construção e arquitetura colaboraria para o entendimento tanto da cidade quanto da sociedade blumenauense. Conseqüentemente, a relação que se estabelece entre a sociedade, o lugar teatral e a cidade que o abriga é de reflexo permanente.

Após termos definido a noção de lugar teatral, como pensar a análise propriamente dita deste lugar teatral para acolher nosso projeto de encenação? Algumas pistas poderiam ser levantadas para entendermos a pertinência deste lugar teatral no tecido da cidade onde ele se inscreve. Como o edifício teatral é absolutamente revelador da sociedade que o construiu, dentro dos limites de uma certa faixa temporal, poderíamos neste sentido lembrar dos grandes teatros das diversas regiões do Brasil ligados aos importantes ciclos econômicos: ciclo do ouro (Teatro de Ouro Preto), ciclo da cana de açúcar (Santa Izabel em Recife), ciclo do algodão (Teatro Arthur Azevedo em São Luís) ou da borracha (Teatro Amazonas em Manaus) por exemplo, que geraram grandes monumentos

MOSTRA COMPETITIVA "CASTELO DE CARTAS"

Universidade do Estado de Santa
Catarina, SC



da arquitetura teatral brasileira.

Como já se deduz, o aparecimento de um lugar teatral está intimamente vinculado aos fatores econômicos, políticos, culturais e sociais de um determinado local num determinado tempo preciso, associado ao fomento por parte de segmentos da sociedade que se mobilizam em prol de sua construção. E neste sentido para o estudo atual destes edifícios teatrais algumas iniciativas podem mapear a sua análise segundo um olhar contemporâneo.

Esboçamos um procedimento para o estudo e análise do lugar teatral, onde sugeriríamos os seguintes elementos e etapas a serem verificados: as relações entre as condições sociais; políticas; econômicas; e técnicas do período, sobretudo no tocante à cenotécnica e à decoração; a relação do lugar teatral com as formas espetaculares e dramáticas produzidas no momento de sua construção; a relação do teatro com as outras artes. Entretanto, é sobretudo a cultura teatral do período da construção que norteia o desenvolvimento da planta e o estabelecimento da relação palco-platéia, especialmente nas tipologias históricas como veremos mais abaixo.

É evidente que uma visita ao local a ser estudado é a melhor opção para percebermos como o espaço se relaciona fisicamente com o seu visitante, entretanto podemos pensar também em vestígios históricos adormecidos em arquivos, museus e pinacotecas: documentos iconográficos que auxiliem na reconstituição de um lugar teatral desaparecido. Finalmente, de posse destes documentos podemos esboçar uma análise que se intensifica se pensarmos numa abordagem do edifício teatral que se realize da sua periferia para o seu interior, considerando-se sobretudo: a) a situação geral deste edifício teatral em relação à cidade; b) a estrutura que o envolve; c) a situação do espectador no interior da sala segundo as possíveis hierarquias e d) o repertório apresentado, entre outros componentes. Associando a estes dois procedimentos podemos passar a úteis comparações entre edifícios teatrais, sobretudo no caso brasileiro onde parte significativa de nossa cultura teatral de origem européia originou-se e consolidou-se em profunda relação com uma cultura teatral latina: portuguesa, francesa e italiana.

Em termos de uma conclusão parcial, em relação ao teatro brasileiro, uma análise aprofundada e rigorosa sobre a situação

dos teatros segundo este percurso que esboçamos acima, poderia colaborar na revelação e no entendimento de que no fundo a cultura teatral brasileira, ao menos acerca do espaço teatral, construiu ao longo dos séculos XIX e XX uma visão bastante conservadora. Isto se deu devido a insistência em se reproduzir um modelo de espaço que consagrou e consagra a cena dita italiana ou frontal como o lugar teatral por excelência⁴.

Quanto ao **espaço cênico**, podemos inicialmente afirmar que ele é sempre

originário de um trabalho de transposição cênica, oriundo de um vestígio ficcional, e que naturalmente é a transposição de um "local da ação", sugerido por esta ficção - roteiro ou texto dramático a ser encenado, e conseqüentemente, estaria contido no lugar teatral. Por conseqüência, o espaço cênico é na

□...PODERÍAMOS PENSAR NESTE
GRANDIOSO TEATRO CARLOS
GOMES...DIZER QUE NÃO SE TRATA
SIMPLEMENTE DE UM TEATRO, MAS SIM
DE UM COMPLEXO ARQUITETÔNICO, UM
LUGAR TEATRAL. O ESTUDO DE SUA
ORIGEM, CONSTRUÇÃO E ARQUITETURA
COLABORARIA PARA O ENTENDIMENTO
TANTO DA CIDADE QUANTO DA
SOCIEDADE BLUMENAUENSE.
CONSEQÜENTEMENTE, A RELAÇÃO QUE
SE ESTABELECE ENTRE A SOCIEDADE, O
LUGAR TEATRAL E A CIDADE QUE O
ABRIGA É DE REFLEXO PERMANENTE.□

verdade um dos pólos deste lugar teatral, que possui duas unidades distintas como acabamos de verificar: o espaço destinado ao jogo dos atores e o espaço daqueles que assistem ao jogo dos atores.

As particularidades fisiológicas estão intrinsecamente relacionadas com os vários níveis da relação espectador / ator nos diferentes espaços. Como nos define mais uma vez Patrice Pavis, "o espaço cênico é o espaço concretamente perceptível pelo público sobre o palco, ou sobre os palcos, ou ainda os fragmentos de uma cena que se divide através de um dispositivo cenográfico. É o que entendemos como o "palco" do teatro. O espaço cênico é demarcado para o espectador através do jogo do atores que vai circunscrever uma área determinada"⁵. Como se vê, o espaço cênico, ao contrário do lugar teatral, não

deve ser permanente, não possuindo a perenidade de uma estrutura arquitetônica fixa. Porém, ao longo da história do espetáculo no ocidente, o espaço dedicado à representação e ao jogo dos atores foi marcado por uma tipologia de estruturas fixas, e que, por conseguinte, estabeleceu relações entre palco e platéia que se deram segundo um padrão que poderíamos considerar como *perene*. Isto é, por mais que os textos e roteiros mudassem, a estrutura espacial, de um teatro elisabetano, por exemplo, sempre foi a mesma durante a representação tanto de um Shakespeare (1564-1616) quanto de um Marlowe (1564-1593). Uma rápida revisão desta tipologia espacial histórica nos permite verificar os princípios que esses espaços nos legaram e que ainda hoje estimulam a concepção do espaço cênico contemporâneo e o entendimento de determinada literatura dramática.

2. Uma tipologia histórica

Ao longo da história do espetáculo alguns espaços teatrais se destacaram e se moldaram de maneira decisiva à concepção e organização do olhar tanto dos fazedores de teatro quanto dos espectadores, podendo esses espaços serem classificados como: espaço greco-romano; espaço medieval; espaço elisabetano e espaço italiano.

O espaço dedicado às homenagens a Dioniso em meio a polis grega; os altares, púlpitos e átrios das Igrejas Católicas; os espaços dos albergues e estalagens inglesas do período elisabetano, associados a estes os pátios dos *currales* do Século de Ouro espanhol; a sala do palácio de um soberano renascentista, todos estes espaços sejam eles laicos ou religiosos, abertos ou fechados, grandes ou pequenos, públicos ou privados podem ser caracterizados, antes de mais nada, como espaços de sociabilidade, portadores de uma relativa teatralidade inscrita nas relações sociais que eles estabelecem. Isto é, são espaços de convívio, trocas simbólicas e comerciais, e que se firmaram na cultura teatral ocidental como matrizes paradigmáticas em relação à organização, concepção, exibição e

recepção da representação teatral. Rapidamente, passaremos em revista os princípios relativos à topografia destes espaços.

O espaço greco-romano se caracteriza por ter se originado do rito consagrado ao deus Dioniso. Apesar das transformações que ele sofre no período Romano a disposição - *skené* / *orchestra* / *théatron* – se mantém e nos dá o cunho político-religioso do espetáculo que era exibido nestes espaços. Essa dimensão espacial da tragédia e da comédia, e posteriormente através dos jogos romanos, faz com que o espaço nos torne herdeiros da grandiosidade e da eloquência de um recinto de convívio onde a experiência do drama é assimilada em seu paralelo hoje com os estádios de futebol. O princípio dos grandes anfiteatros norteou a construção, posteriormente ao término da segunda Guerra Mundial na Europa, das grandes salas do dito Teatro Popular.

Já a Idade Média, com sua fragmentação episódica juntamente com o aspecto itinerante na representação (cortejos, procissões, etc), nos lega um espaço de inestimável valor simbólico e religioso fundado na sucessão de retábulos ou quadros sacros. Isto é, de *mansão em mansão*, de altar em altar, esta aparente fragmentação no decorrer da trama das diversas formas dramáticas encontrava a sua síntese num espaço simbólico que se realizava na imaginação do fiel, do sujeito temente a Deus.

O período conhecido como elisabetano, na Inglaterra (1558-1642), viu o surgimento de um edifício dedicado exclusivamente ao espetáculo comercial, tanto como arena para apresentação de animais adestrados e combates entre animais, quanto espaço de síntese para formulação dos aspectos estruturantes do drama shakespereano. Nenhum dos demais modelos espaciais ditos históricos agregou maior valor ao espaço como sinônimo de ambiente de jogo. As múltiplas áreas deste espaço cênico fixo promovem uma flexibilidade e fluidez em perfeita consonância com os textos do período. Hoje se tem a clareza de que era para esta tipologia espacial que o autor de *Hamlet* escrevia tendo em vista a pluralidade de áreas destinadas à ação dos atores para o desenvolvimento de suas atuações, contrariando a visão mono-espacial de um teatro clássico francês, por exemplo, que reviveu as regras de Aristóteles.

Finalmente, em relação à cena frontal dita “italiana”, que teve a sua fixação, em grande parte, devido ao estudo e à aplicação da perspectiva a partir dos princípios do Renascimento artístico e cultural oriundo da Itália, se observa que com a opção pela frontalidade se deu uma espécie de fechamento do espaço sobre a ação dramática. Isto é, ficou estabelecida a organização do quadro, do emolduramento da cena conforme parece ser natural dentro de uma tradição pictórica ilusionista e frontal. Esta disposição da cena frontal, que se consolida ao longo dos séculos XVII ao XIX, será posta em questão por realizadores e encenadores posteriores a Constantin Stanislavski (1863-1938)

e André Antoine (1858-1943), na segunda metade do século XX. Eles levam a encenação para locais até então inauditos para abrigar uma representação, promovendo uma espécie de quebra das convenções ilusionistas do palco frontal e a sua “quarta parede”⁶.

Portanto estes lugares teatrais devem ser conhecidos e considerados pelo aspirante a diretor teatral como uma espécie de museus vivos, parte da memória do próprio teatro, posto que as ruínas greco-romanas ainda existem; a iconografia sobre a Idade Média legou-nos informações preciosas sobre os Mistérios e Autos - a disposição das mansões; os teatros elisabetanos estão até mesmo sendo reconstruídos como foram outrora; e a cena frontal, ninguém tem dúvidas, após seu surgimento sob o olhar do príncipe, foi se perpetuando tanto ao longo de um processo de aristocratização da sala quanto aburguesamento e comercialização da prática teatral no decorrer da virada do século XVIII para o XIX. É fundamental estudar a literatura dramática em relação com o espaço que a inspira, ou seria o contrário?

3. O espaço cênico: uma tipologia moderna

Como vimos anteriormente, a natureza do espaço cênico é mutável e mutante mesmo que no passado, um palco, como o do Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585), correspondesse a um “cenário fixo” similar à estrutura de um espaço elisabetano. Através de uma espécie de “cidade cenográfica” permanente, construída em madeira e gesso, o teatro idealizado por Andrea Palladio (1508-1580), através de um processo de ilusão de ótica, que não deixava de reforçar a idéia de uma cidade ideal, se estabeleceu como o “local da ação” por excelência comum a qualquer texto aí representado.

Até o final do século XIX, quando se dá a sistematização do trabalho do moderno diretor teatral, através das práticas de Stanislavski e Antoine, o espaço cênico vivia sob a forte influência dos pintores decoradores, cada qual com uma certa especialização advinda das subdivisões originárias da sistematização de Sebastiano Serlio (1475-1554) em 1545. Segundo Serlio, e de acordo com Vitruvius (?-26 aC), a cena trágica deveria ser representada por palácios, colunatas, escadarias, colunas com capitéis, estátuas portentosas e grandes ornamentos que enfatizassem o aspecto nobre da representação. Já as cenas de comédia mostrariam moradias particulares, não

palacianas, com janelas semelhantes às das casas ordinárias que dariam sobre uma praça, local de encontro de tipos cômicos, ficando a cargo da cena satírica as imagens que reproduzissem ambientes bucólicos ou naturais tais como cavernas, rochedos, bosques etc. Esta divisão de Serlio reforça o valor da cena frontal italiana em associação, por sua vez, à construção de teatros, sobretudo na Itália, com predominância na centralidade “perspéctica” do foco visual, ao considerar o olhar soberano do príncipe, tanto através da perspectiva frontal quanto da famosa cena a *l'angolo*. Com isto, o trabalho dos pintores-cenógrafos se intensificou e fez com que houvesse uma disputa pelo poder na coordenação do trabalho teatral. De um lado, os textos estruturados como *pièces à machine* explorando até os limites da imaginação, com o auxílio da maquinaria, a cena frontal de ilusão, e por outro lado, o teatro palaciano, de corte e acadêmico, submetido à normalização das poéticas revisitando Aristóteles e consolidando a regra das três unidades. Por fim, observa-se a permanência da noção de cenografia, que durante o Renascimento e mais tardiamente no período Barroco, ainda significava a arte de colocar os objetos em perspectiva representando-os sobre uma superfície pintada.

Certamente, é com o advento da moderna encenação que o espaço cênico ganha uma outra dinâmica em relação à cena teatral e uma nova função que o torna independente do regime ilusionista. E neste sentido, tanto os trabalhos quanto as idéias de Edward Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928) são fundamentais para este processo de emancipação do espaço. Se, por um lado, teve-se com Appia uma revolução que promoveu a cena arquitetural com seu jogo de volume e sombras, por outro lado, com Craig teve-se a defesa de uma cena estimulada pela sugestão poética por oposição ao realismo do cenário e do jogo psicológico por parte dos atores. Ambos defenderam a condição do teatro, e por

□...O ESPAÇO PASSA A CONFIGURAR UMA INTERMEDIÇÃO DEFINITIVA E A PARTIR DAÍ NÃO HAVERÁ MAIS COMO DISSOCIAR O TRABALHO DE ENCENAÇÃO DO TRABALHO DE CONCEPÇÃO DE UM DETERMINADO ESPAÇO CÊNICO.□

consequente da cena teatral, como uma arte do movimento, estruturada a partir de linhas, cores, gestos, volume, forma, ritmo e outros elementos visuais.

Sem historicizar largamente, ou entrar em questões de ordem estética acerca do caráter ilusionista ou sobre a problemática da ruptura da mimese em relação ao espaço, mas a título de exemplo deste processo de entendimento sobre a área de representação, lembramos, rapidamente, de alguns parâmetros referentes ao espaço cênico advindos por analogia das definições de encenações elaboradas por Patrice Pavis: o espaço naturalista; espaço realista; espaço simbolista; espaço expressionista; espaço épico; espaço teatralizado⁷. Poderíamos incluir ainda outras matrizes acerca do espaço, tais quais: o espaço construtivista; surrealista; e até mesmo o espaço vazio tão trabalhado por Peter Brook; o espaço ritual, ou o círculo mágico-religioso, etc. Ora, é perfeitamente visível o parentesco entre estas tipologias espaciais e suas respectivas encenações com as diversas correntes ligadas às artes plásticas.

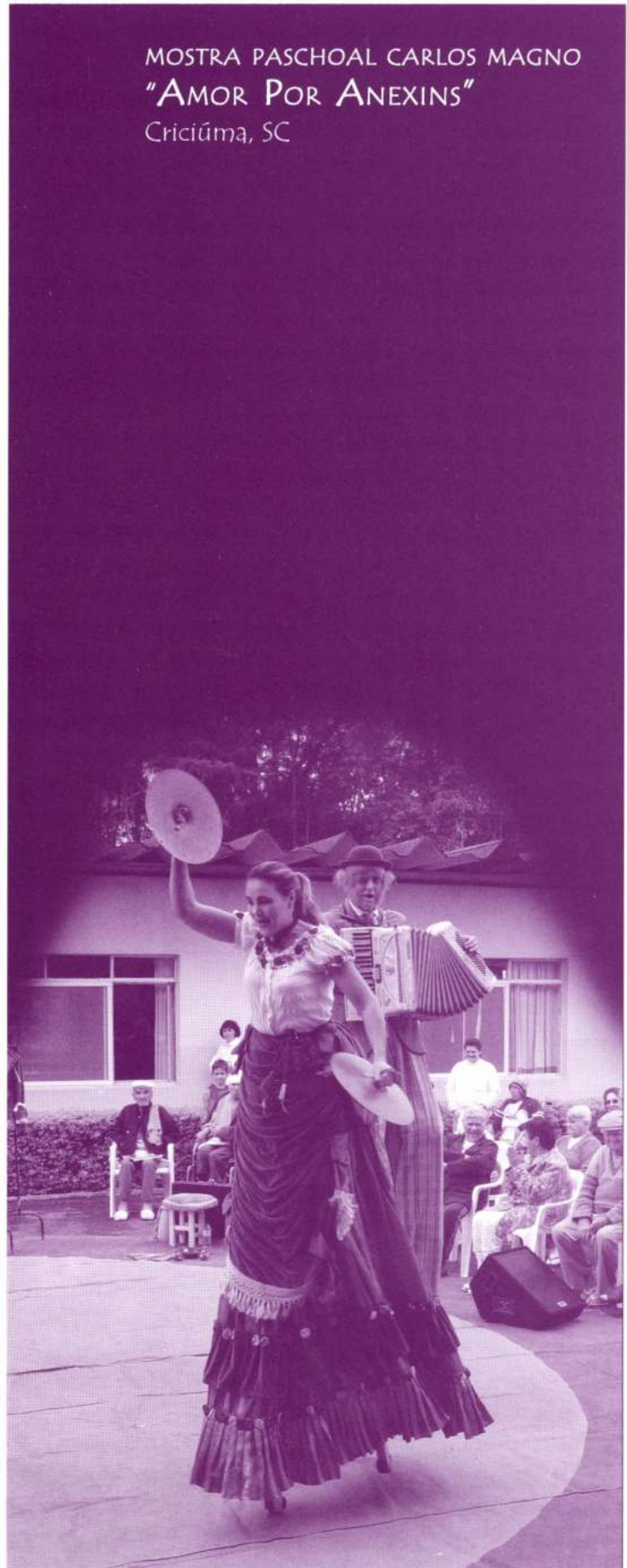
Finalmente, podemos afirmar sem sombra de dúvidas que o espaço cênico, a partir do advento do moderno diretor teatral, é alçado à condição de articulador da escrita dramática que se torna cênica através da operação de representação. O espaço passa a configurar uma intermediação definitiva e a partir daí não haverá mais como dissociar o trabalho de encenação do trabalho de concepção de um determinado espaço cênico. Com isso é fundamental perceber que o espaço passa a ser um conceito, uma idéia, um fundamento que, ao suportar a elaboração de uma encenação, alavancando as suas intenções, passa ele mesmo a ser o sentido orientado pela direção, ao mesmo tempo em que manifesta uma realidade teatral.

4. A colaboração diretor - cenógrafo: a criação do espaço cênico

Não sou partidário do diretor-cenógrafo, esta não é minha intenção. A prática teatral é enriquecida por uma

MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO "AMOR POR ANEXINS"

Criciúma, SC



dinâmica coletiva, sendo mesmo esta a sua especificidade. Não estou querendo tão pouco diminuir ou subtrair a importância da figura do cenógrafo ou do cenotécnico em detrimento de um super diretor. Não se trata disso, mas sim de tentar chamar atenção para o necessário trabalho colaborativo entre o diretor e o cenógrafo em relação ao espaço, até para que o diretor saiba escolher o cenógrafo mais adequado para determinado projeto de montagem e não obstante saber se comunicar bem e com fluidez com este parceiro, criador do espaço cênico, tarefa nem sempre muito fácil. Parto do princípio de que o diretor idealiza, mas não chega a criar ou executar propriamente o trabalho da cenografia, o mesmo acontece com a interpretação dos atores. Não resta dúvida de que esta é a finalidade da participação do cenógrafo na equipe de criação e montagem de um espetáculo. Dentro deste trabalho em equipe, a imagem que nos sobrevém é oriunda do cinema. O criador do argumento, no nosso caso o espaço argumentado pelo diretor, precede a elaboração do roteiro (cenário, dispositivo, elementos visuais, paisagem visual, etc) por parte do cenógrafo.

Em outros termos, agora acrescentando da participação do ator, para reforçar a idéia de que a prática teatral possui suas grandezas específicas que se configuram e se potencializam na cena, poderia lembrar que, em termos representacionais, a grandeza tempo seria aquela identificada e administrada pelo diretor: tempo de ensaio, tempo de espetáculo, tempo da cena, etc. Enquanto que a grandeza do espaço seria aquela do âmbito do cenógrafo: linhas, forma, cor, volume, textura, etc. Já a grandeza da emoção - razão e sentimento - seria dedicada ao intérprete. Isto que parece ser mais uma equação derivada da famosa fórmula $E = V.T$ nada mais é do que uma síntese sobre a necessidade de se trabalhar a transposição cênica do elemento espiritual, como diriam os Simbolistas, que se encontra em latência na peça, no roteiro ou na sucessão de situações improvisadas, segundo um amálgama que tem como suporte e orientador do sentido da cena o próprio espaço cênico.

A criação e concepção do espaço cênico aqui são pensadas em **duas** etapas complementares considerando-se o trabalho teatral segundo um texto dramático convencional, uma adaptação de qualquer outra forma não dramática ou roteiro, entre outras fontes. A **primeira** etapa se dedicaria a determinar a escolha da estrutura espacial que melhor se adequaria como suporte à montagem do ponto de vista da organização do olhar. Isto é,

□ **ESPAÇO É
PALAVRA,
SHAKESPEARE SABIA
DISSO MUITO BEM.
PORTANTO, É O
FLUXO REFLUXO DO
PROCESSO
INVESTIGATIVO QUE
RESULTA NA
ENCENAÇÃO QUE
DEVE DAR
RESPOSTAS, AINDA
QUE PARCIAIS, A
ESTA INDAGAÇÃO
ACERCA DO ESPAÇO
CÊNICO ADEQUADO
AO TEXTO E SUA
REPRESENTAÇÃO.** □

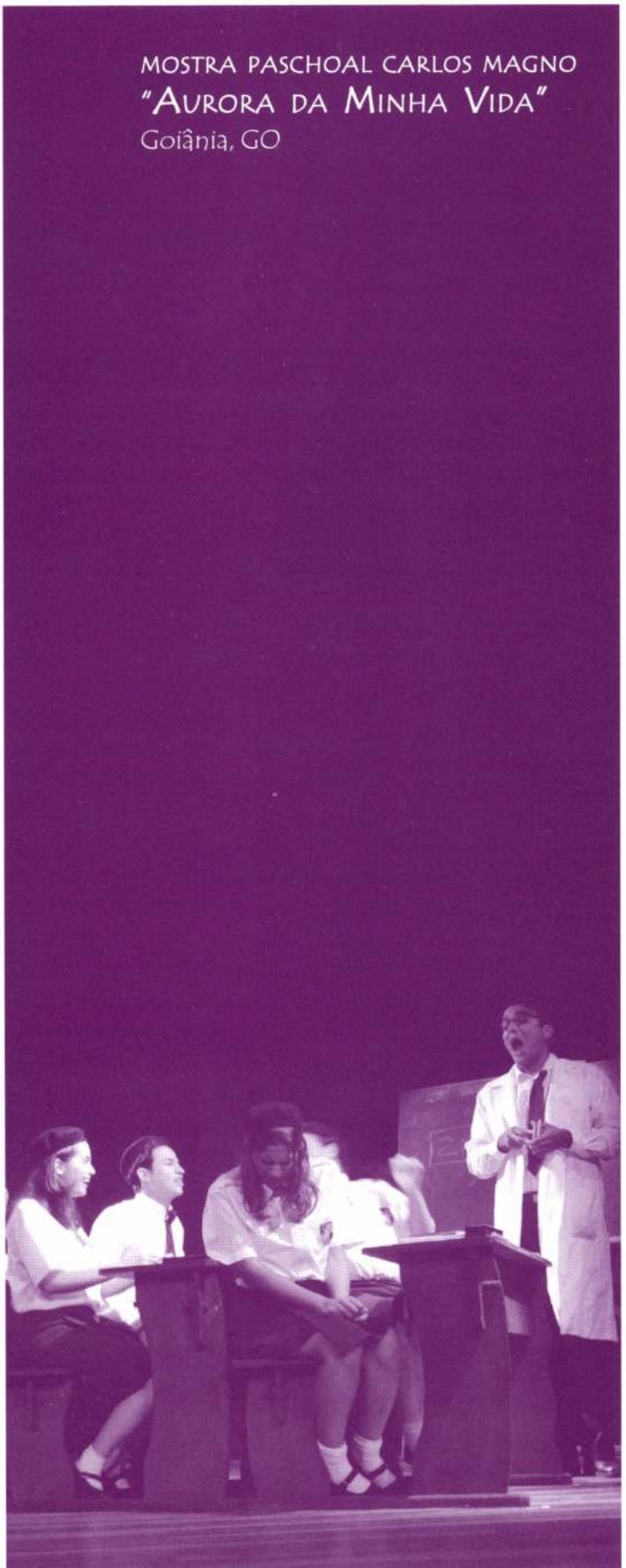
como queremos que o nosso espectador se situe diante da cena e conseqüentemente olhe a representação. Onde o colocamos para que de sua posição possa desfrutar da representação. É bem verdade que por vezes o diretor se vê obrigado a trabalhar num espaço predeterminado devido a um convite ou à falta de espaços polivalentes. É aqui que entram as diversas organizações do olhar segundo os princípios legados pelo espaço greco-romano; medieval; elisabetano e italiano. Isto é, são as variações acerca destes espaços pré-codificados - tipologias históricas - que nos incitam a um espectro, certamente não infinito, mas bastante extenso de possibilidades espaciais. Sobretudo se incluímos aí uma segunda tipologia funcional em relação ao espaço, onde destacamos a título de exemplo: o cortejo com duas platéias frente à frente; ou a cena em arena com os atores no centro ou sua possível inversão: com os espectadores no centro e os atores na periferia; neste sentido há a variante do espaço quadrado com os atores atuando na periferia do quadrado e o

público concentrado no interior do mesmo dispondo de cadeiras giratórias para acompanhar a ação dos atores sobre os quatro "palcos"; ou ainda uma cena panorâmica com a platéia tão comprida quanto a cena, propiciando uma distância que nos dá a impressão de estarmos assistindo a uma partida de tênis. Enfim há uma grande gama de possibilidades a serem investigadas e exploradas neste sentido; e é nesta etapa, portanto, que se concebe igualmente a distância do espectador em relação à cena. E para a organização espacial neste formato fica a questão sobre a escolha do lugar teatral que melhor propicie o estabelecimento do espaço cênico desejado.

Já a **segunda** etapa estaria mais associada à percepção do universo ficcional a ser transposto à cena. Isto é, não se trata de seguir ao pé da letra o texto didascálico, "o local da ação" descrito no texto, concebido pelo autor, apesar de haver grandes exceções neste sentido. É o caso do teatro de Samuel Beckett (1906-1989), o mais emblemático deste problema. Mas trata-se de mergulhar no universo ficcional fabricado por este autor afim de podermos voltar à superfície revelando imagens recônditas pertencentes elas também como ambiente visual àquela obra. Isto é, precisamos interpretar, ler, a condição do espaço em determinado texto ou fragmento literário trabalhando para descobrir as imagens poéticas aí contidas e transpô-las com a materialidade específica da convenção teatral à cena. Trata-se portanto de espacializar a palavra para ser forjada a realidade teatral. É nesta etapa que se discutem aspectos ligados à forma, textura, cor, volume, luz e sombra, ritmo das imagens poéticas propostas pelo autor e que estão pulverizadas nos diálogos. Essas imagens devem ser consideradas para que uma criação em termos espaciais possa reverberar exatamente aquilo que jaz nas entrelinhas do texto. E neste sentido já se observa que estamos envolvendo a iluminação e todos os outros aspectos dedicados à confecção da indumentária e dos dispositivos complementares (objetos, máscaras, etc).

Tomemos, por exemplo, a imagem da água, pensando-se na figura do mar que domina todo o texto de *Otelo* de Shakespeare. Quando Stanislavski pensou sua encenação, ele estava preocupado com a questão histórica em relação à montagem. Nas suas notas sobre a encenação de *Otelo*, sua preocupação é com o efeito de real possível de ser alcançado através da reconstituição histórica. Esta era uma preocupação justa e inerente, porém válida ao seu tempo⁸. Como Stanislavski já nos fez assimilar essa questão histórica, podemos avançar noutras direções sem o compromisso de refazermos o mesmo

MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO
"AURORA DA MINHA VIDA"
 Goiânia, GO



caminho, mas sim irmos mais além na direção que ele nos indica. Portanto, pensar o espaço cênico desta peça hoje significa não deixar de levar em consideração o quanto a imagem da água como metáfora (fluidez e limpidez ou o seu contrário) é fundamental e está associada, por exemplo, a pureza do caráter tanto do Mouro quanto de Desdêmoda. Um outro exemplo estimulante é a percepção da presença constante de referências ao Céu por parte do personagem título no *Don Juan* de Molière. A idéia de Céu, nesta peça, e tudo o mais que ela pode nos remeter configura uma entidade personagem invisível-Céu que nunca aparece, mas que está sendo constantemente evocada. No mesmo sentido, voltando aos limites sugestivos de uma imagem aquática, qual seria a função poética e sua respectiva materialidade cênica do famoso lago em *A Gaivota*, de Anton Tchécov (1860-1904)?

Cada autor, evidentemente, dentro de seu estilo funda a sua galeria de imagens que está lá engravidada por palavras e que necessitam ser intermediadas pelo olhar da encenação através do suporte do espaço. E neste ponto podemos pensar ser possível idealizar o espaço da cena como meio, porém, não como o meio concebido pela corrente Naturalista da virada do século XIX-XX, mas como o meio-veículo portador da concepção cênica espacial que ele ecoa e reverbera, amplificando o jogo dos atores e o desenho da cena. Espaço é palavra, Shakespeare sabia disso muito bem. Portanto, é o fluxo refluxo do processo investigativo que resulta na encenação que deve dar respostas, ainda que parciais, a esta indagação acerca do espaço cênico adequado ao texto e sua representação.

Notas

¹ Peter Brook: *L'Espace vide*, Paris, Seuil. 1977, p.25.

² Pierre Francastel: "Le theatre est-il un art visuel?", in: *Le lieu theatral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1988, pp. 81-82

³ Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 193.

⁴ Vem de encontro a esta rápida conclusão sobre o lugar teatral no Brasil, a excelente obra coordenada por J-C Serroni, *Teatros, uma memória do espaço cênico no Brasil*, São Paulo, SENAC, 2002. Ao consultar esta obra, o leitor pode constatar através das imagens e documentos sobre os 892 teatros a supremacia de uma mentalidade que elegeu como modelo de construção a cena dita frontal ou a *l'italiana*.

⁵ Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 121.

⁶ Leia-se sobre esta ruptura e problematização contemporânea da cena frontal no séc.XX o "Cap. III. A Explosão do espaço", in J-J. Roubine: *A Linguagem da Encenação Teatral*, RJ, Zahar Editores, 1982.

⁷ Patrice Pavis: *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, pp.193-196.

⁸ Constantin Stanislavski: *Mise en scène de Othello*, Paris, Seuil, 1973.

* **Walter Lima Torres** é

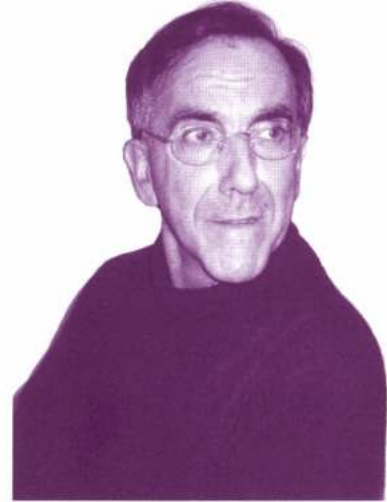
ator e diretor de teatro. Ex-coordenador e professor do Curso de Direção Teatral da ECO/UFRJ (1997-2003), atualmente é professor adjunto de Teatro e Cinema do Departamento de Artes da UFPR.

MARINIS, Marco de. « Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel » [Copeau, Decroux e O Nascimento do Mimo Corporal], in *Copeau l'Éveilleur* [Copeau, Aquele que Desperta]. Textos reunidos por Patrice PAVIS e Jean-Marie THOMASSEAU. « La Cerisaie »/Lectoure: Bouffonneries nº 34, 1995. p. 127-143.

Este texto retoma e reelabora um capítulo de meu livro *Mimo e teatro nel Novecento* [Mimo e Teatro no Século XX] (De Marinis, 1993, 62-76), ao qual remeto para todas as questões e informações que não tenho aqui a possibilidade de expor detalhadamente.

Copeau, Decroux e O Nascimento do Mimo Corporal

Tradução e Notas de
José Ronaldo Faleiro*



1. A Redescoberta do Corpo e da Ação Física

Será que Jacques Copeau pode ser considerado o pai (ou pelo menos um dos pais) do mimo contemporâneo, aquele que se chama, mais precisamente, « *mimo corporal* »? Esta pergunta poderia parecer um tanto esquisita, e até uma brincadeira, sobretudo se pensarmos nessa verdadeira religião dos textos e no culto da poesia dramática que sempre animou o fundador do Teatro do Vieux-Colombier, e que ele nunca renegou de fato, nem sequer no tempo das mais audaciosas experimentações, nos anos vinte. Por outro lado, vários historiadores do teatro e do mimo defendem uma opinião semelhante (de Jean Dorcy^A a Yves Lorelle, de Barbara Kusler-Leith a Thomas Leabhart)¹; além disso — o que é muito mais importante —, o inventor real do mimo corporal, Etienne Decroux, várias vezes afirmou isso enfaticamente, em seu livro *Paroles sur le mime* [Palavras sobre o mimo]; por exemplo, onde diz que « a idéia de uma arte de representação pelo movimento do corpo » já havia sido encontrada e aplicada na Escola do Vieux-Colombier (da qual foi

aluno entre 1923 e 1924), e acrescenta imediatamente a expressão bem conhecida: « *Minha única invenção foi acreditar nisso* » (Decroux, 1963, 33).

É difícil duvidar do depoimento de Decroux a respeito da importância decisiva do papel representado por Copeau na gênese do mimo corporal, se bem que não se deva subestimar o peso do reconhecimento pessoal do ex-aluno, e o do mito, enormemente ampliado neste íterim, da escola do Vieux-Colombier. Somos, portanto, forçados a perguntar para nós mesmos *em que medida e em que sentido* Copeau pode ser considerado um dos pais, senão o pai, do mimo corporal.

Para responder a essa dupla pergunta, convém inserir o fenômeno do mimo corporal num de seus contextos históricos, provavelmente o mais pertinente: o da *redescoberta do corpo* no teatro da primeira metade do século XX, sem dúvida um dos aspectos centrais do movimento de renovação da cena contemporânea, que também assume o nome de « *reteatralização do teatro* » (De Marinis, 1993, 1994). A respeito dessa redescoberta do corpo, quer dizer da *ação física*, no teatro, deveríamos mencionar quase todos os grandes mestres, esses « *encenadores-pedagogos* » de quem tão bem nos falou Fabrizio Cruciani (1985), partindo de Gordon Craig, com suas teorias célebres sobre a *Übermarionette* e sobre o « *drama sem palavras* » como drama do teatro do futuro, e de Adolphe Appia, que, em 1918 (no prefácio da edição inglesa de *Musik und Inzenierung*) fala em favor do « *retorno ao corpo humano como meio de expressão essencial à nossa cultura estética* » (Appia, 1988, 333), para chegar à Biomecânica de Meyerhold e ao trabalho do último Stanislavski, que definiu o ator como o « *mestre*

das ações físicas », ou então à batalha de Artaud contra o « teatro dialogado » e pelo regresso à « linguagem física » da cena, « que se dirige, antes de mais nada, aos sentidos, em vez de dirigir-se primeiro ao espírito, como a linguagem da palavra » (1932, 46)².

Se alguém puder justamente duvidar do papel representado por Copeau a respeito do mimo corporal, em todo o caso ninguém poderá contestar o fato de ele ter sido um dos protagonistas do fenômeno da redescoberta do corpo no teatro, com as experiências pedagógicas em busca de um ator novo iniciadas por ele em 1913, na época da fundação do Teatro do Vieux-Colombier, e por ele sistematicamente intensificadas a partir de 1920, com a abertura da escola e, mais tarde, durante a estada na Borgonha. Extraída de uma das três conferências apresentadas ao American Laboratory Theatre em 1927, eis a principal conclusão teórica dessa busca:

A prática renovada com um grande número de indivíduos nos levou à convicção de que, sendo o drama antes de tudo ação, sendo em sua essência uma dança, a operação primordial do ator em sua pesquisa de uma técnica não é intelectual, mas física, corporal³.

2. O « Mimo Corporal » na Escola do Vieux-Colombier

Em seu livro, Decroux fala dos exercícios mímicos que se faziam na escola de Copeau: « Um dos estudos dessa escola consistia em representar sem palavras, com o rosto coberto, com o corpo quase nu, pequenas peças das quais uma boa quantidade era patética » (1963, 33). Esse texto remonta a 1948, como eu já disse. Nove anos antes, porém, Decroux havia falado muito mais pormenorizadamente sobre esse tipo de trabalho num texto intitulado: « Le mime corporel au Vieux-Colombier (École) » [O Mimo Corporal no Vieux-Colombier (Escola)], em que também recordava, com muita precisão, a tentativa de fim de ano que os alunos apresentaram em maio de 1924, alguns dias antes do fechamento definitivo da escola. Durante muito tempo se pensou que esse depoimento se referisse à encenação do *Nô Kantan* (que na verdade remontava a dois meses antes). Tal testemunho concluía com a seguinte afirmação: « As realizações que hoje espantam não superam o que se fez naquele dia, e nem sempre a alcançam » (ibid., 19).

Em todo o caso, o trabalho sobre *Kantan* e as tentativas mímico-sonoras da primavera de 1924 representam um ponto de chegada, os resultados mais maduros de uma

década de experimentações pedagógicas. Copeau começa a formular seriamente para si mesmo o problema da formação do ator já na época da criação do seu teatro, em 1913, embora não tivesse conseguido abrir sua escola antes de 1920-21⁴.

Nas notas de seu *Journal* [Diário] de agosto de 1920, antes de começar o primeiro ano experimental da escola, Copeau condensa as conclusões sobre o trabalho pedagógico realizado até aquele momento. Trata-se de uma etapa fundamental da sua reflexão sobre a formação teatral, e a tradutora italiana, Maria-Inès Aliverti, fez muito bem em reunir essas notas sob o título *A Educação do Ator*. Para Copeau, a escola deve servir daí em diante para « ultrapassar o ator »: se, por um lado, Copeau se distancia dos « cabotinos do músculo » e da « afetação » produzida por certos métodos novos (a referência à Rítmica é explícita), ao mesmo tempo, por outro lado, ele estabelece no « conhecimento e experiência do corpo humano » uma das tarefas prioritárias da formação do ator e elogia a « ação real » no palco, com a célebre referência aos operários que instalam a cena no teatro (Copeau, 1991, 182-183).

Portanto, não espanta constatar nos programas da escola para o ano de 1921-22 que a Rítmica foi substituída pelo curso de Educação Física do tenente Georges Hébert, o inventor do « método natural ». O outro curso-chave era intitulado: « Educação do Instinto Dramático ». É nesse curso, conduzido pela principal colaboradora pedagógica de Copeau, Suzanne Bing, que se começa o trabalho sobre o estado neutro

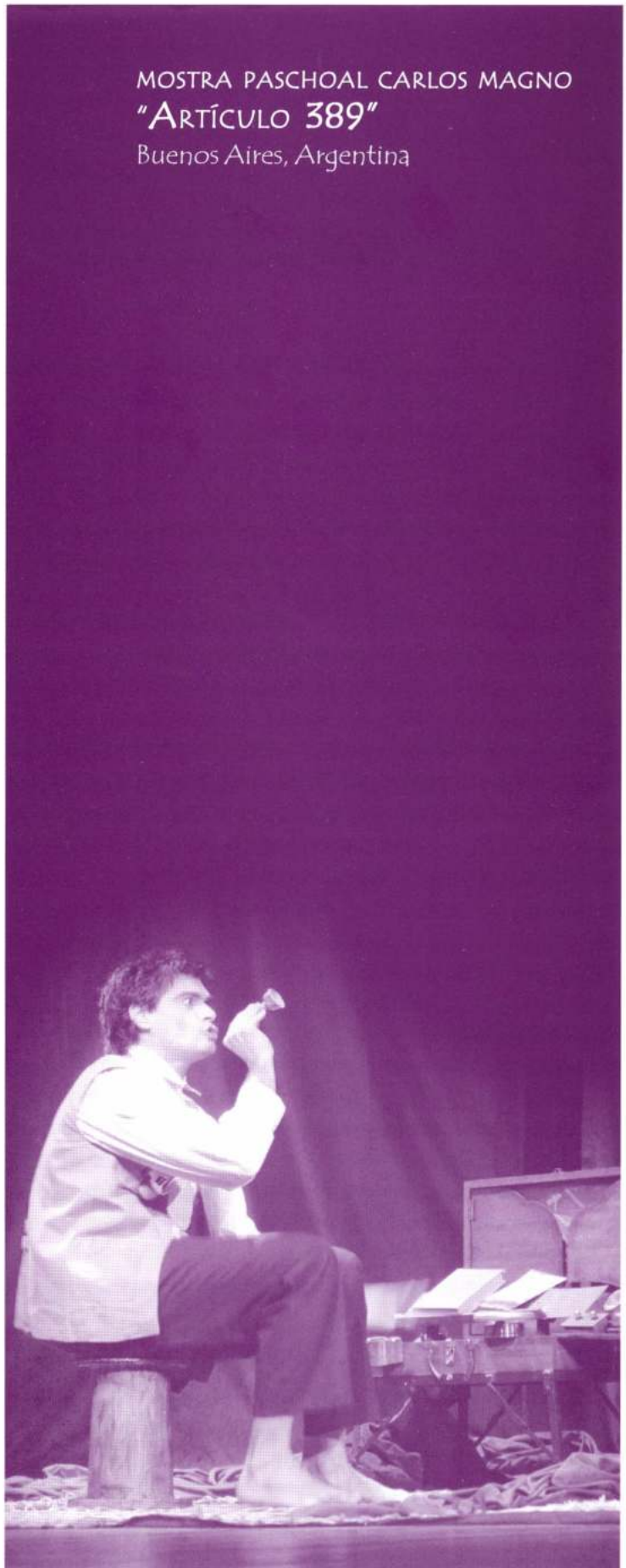
e preparatório e sobre a improvisação silenciosa com a máscara inexpressiva. Esse trabalho levará aos exercícios e às dramatizações mímicas, individuais e coletivas, de que Decroux será testemunha durante o primeiro ano, 1923/4,

□...A IDÉIA DE UMA ARTE DE REPRESENTAÇÃO PELO MOVIMENTO DO CORPO » JÁ HAVIA SIDO ENCONTRADA E APLICADA NA ESCOLA DO VIEUX-COLOMBIER, E ACRESCENTA IMEDIATAMENTE A EXPRESSÃO BEM CONHECIDA: « MINHA ÚNICA INVENÇÃO FOI ACREDITAR NISSO » (DECROUX, 1963, 33).□

assim como à célebre encenação de *Kantan*.

Aos exercícios com máscara, os jovens alunos⁵ deram nomes diversos: «máscara», justamente, «jogos com máscara», mas também «mimo», (segundo um deles, Jean Dorcy [1958, 30-32]). Para ter uma idéia mais completa e profunda desse trabalho, há muito tempo é esperada a aparição do sexto volume dos *Registres* [Registros]. No entanto, as previsões a respeito desses materiais inéditos, nos volumes já publicados, e por Aliverti, permitem que já tenhamos deles uma idéia bastante satisfatória. No primeiro ano, após ter-se familiarizado com a máscara neutra (inicialmente, porém, o rosto era coberto simplesmente com panos ou com meias), os alunos decidiram fazer, entre outros, exercícios de mimo alegórico (sobre temas como o cansaço, a fome, o medo). Esses exercícios constituem a base das improvisações e das dramatizações dos anos subseqüentes, e serão encontrados também no trabalho dos Copiaus na Borgonha⁶. Sempre no primeiro ano, os alunos trabalharam também com improvisações de grupo, sobre o movimento não humano e sobre as personagens-tipo da Comédia Nova (uma das finalidades fundamentais de toda a pesquisa teatral de Copeau), integrando os estudos mímicos e exercícios fonéticos e verbais, especialmente sobre o *grommelotage*⁸. No segundo ano foi continuado o trabalho com máscara e com a improvisação silenciosa, e particularmente o estudo do comportamento dos animais, com a dramatização de fábulas, mitos e provérbios. No terceiro e último ano, os aprendizes se empenharam em desenvolver ulteriormente as pesquisas sobre o mimo, a máscara, a voz, o gromelô e as personagens-tipo baseadas em exercícios ainda mais complexos e em roteiros mais longos. Esse trabalho levará — como já lembrei — aos dois estudos finais: *Kantan* (que será interrompido no ensaio geral por causa de um acidente do ator Aman Maistre) e a montagem de exercícios e de números apresentados dois meses depois.

MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO
"ARTÍCULO 389"
Buenos Aires, Argentina



□...O NASCIMENTO DO MIMO CORPORAL
REPRESENTA O EXEMPLO MAIS
SENSACIONAL DE UM FENÔMENO MUITO
MAIS AMPLO, RELATIVO AO USO
PROPEDÊUTICO DA EDUCAÇÃO E DA
EXPRESSÃO CORPORAIS: A TENDÊNCIA DOS
MEIOS EM TRANSFORMAR-SE EM FINS.□

Sempre se falou muito em *Kantan*. Em compensação, é muito pouco conhecido o ensaio antológico proposto pelos alunos, pela metade de maio. Na ocasião, os alunos mostravam composições mímico-vocais provavelmente «*mais representativas do estilo e do desenvolvimento da escola*» — segundo um dos participantes, Jean Dasté, futuro genro do Patrão — relativas à encenação do Nô japonês e também mais antecipatórias do trabalho que o grupo continuará mais tarde na Borgonha. Também Decroux, que, em seu livro, não parece distinguir entre os dois trabalhos, interrogado por Kusler-Leigh três ou quatro décadas após, ao mesmo tempo em que elogiava muito o Nô, definiu as dramatizações finais dos alunos simplesmente como «*a coisa mais bela que eu já vi no teatro*» (Kusler-Leigh, 1979, 48).

Chegou o momento de ler mais amplamente o depoimento de Decroux que já citei, precisando mais uma vez que ele deve ser relacionado justamente com a segunda tentativa cênica e não — como quase todo o mundo acreditou, durante muito tempo — à encenação de *Kantan*:

No final da temporada de 23-24, eles apresentaram um espetáculo para um público privado. Tendo apenas um ano de estudo, não fui admitido a participar nele. Tranquilo em minha poltrona, vi um espetáculo espantoso. Era mimo e sons. Tudo sem uma palavra, sem uma maquiagem, sem um figurino, sem um jogo de luz, sem acessórios, sem móveis e sem cenário. O desenvolvimento da ação era tão engenhoso que se continham várias horas em alguns segundos e vários lugares num só. Tínhamos simultaneamente diante de nós o campo de batalha e a vida civil, o mar e a cidade. O jogo era comovente, compreensível, plástico e musical^C.

3. Onde Copeau e Decroux Começam a Divergir...

Voltaremos mais tarde a essas observações de Decroux. Agora, quero abordar uma questão capital a respeito das relações Copeau-Decroux e do mimo corporal, a saber a que diz respeito ao projeto pedagógico em que se insere esse recurso muito importante de Copeau em relação às técnicas corporais, indo da educação física até o mimo. Trata-se de uma questão que somos forçados a formular não somente para o criador do

Vieux-Colombier, mas também para vários outros Pais Fundadores do teatro contemporâneo. Com efeito, como nos casos de Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Dullin e outros mais, ficamos espantados com a importância que tinham as disciplinas físicas, inclusive os esportes, nas escolas e laboratórios deles. À primeira vista, temos até a impressão de uma verdadeira mania pelas técnicas físicas. Na realidade, porém — como acabo de precisar em relação a Copeau —, a finalidade dos encenadores-pedagogos, concedendo tanto espaço ao treinamento corporal, apesar das aparências, não era a de transformar o ator em um cabotino do músculo, em um atleta ou um saltimbanco (claro, o risco existia, e mais de um sucumbiu a ele). A intenção verdadeira era fazer com que o ator adquirisse consciência das possibilidades expressivas, em grande maioria inexploradas, que estavam à sua disposição, pondo-o, assim, nas condições de poder transformar-se de intérprete-executante em criador.

É claro: para tal finalidade, não era suficiente apenas a educação corporal, já que se limitava, por assim dizer, a preparar o terreno. A etapa seguinte consistia em ajudar o ator a se liberar dos condicionamentos e dos chavões que asfixiam e deformam o seu desempenho em cena. Como? Como fazer para reconduzir o ator a uma condição «*originária*» de liberdade ideativa e de autenticidade expressiva? Muitas vezes a resposta a essa pergunta foi encontrada na idéia de obrigar o ator a expressar-se totalmente sozinho, sem palavras ou, pelo menos, com palavras inventadas por ele. Daí o expediente da supressão temporária do texto, e, ao mesmo tempo, o recurso à expressão corporal, em particular ao mimo, enquanto meio, com os quais o ator pode (ou, mais precisamente, deve) enfrentar, na improvisação, a falta de réplicas. Encontramos esse expediente da *supressão temporária do texto*, com modalidades diferentes a cada vez,

obviamente, em quase todas as experiências novas da pedagogia teatral na primeira metade do século: de Meyerhold a Stanislavski, de Craig a Dullin. Quanto a Copeau, ele define esta idéia já no projeto da escola escrito em 1916, discutindo com Louis Jouvet, que está na frente de batalha:

Pois bem, se este texto deformado pela tradição for o obstáculo que impeça os nossos alunos de se comunicarem com o espírito dos grandes autores clássicos, nós o suprimiremos (...). E mais tarde, quando o aluno tiver encontrado o acento natural, o movimento e o entusiasmo da vida, nós lhe restituiremos o texto como uma recompensa (...) (*Texto inédito em francês [e em português — JRF], publicado em italiano por Maria Inès Aliverti. V. Copeau, 1988, 63.*)

Podemos definir a visão pedagógica em que se insere tal expediente como um projeto *progressivo-evolutivo*, segundo o qual os textos e a palavra não devem ser um ponto de partida para o ator, ou para o aluno-ator, mas um ponto de chegada: o ator deve chegar aos textos e às palavras, ou melhor ainda, *voltar* a eles, depois de haver percorrido um itinerário às avessas de recriação e de regeneração, uma espécie de « *volta às origens* », no sentido ontogenético e filogenético do termo, para recuperar a atitude infantil em relação ao jogo (o que, para Copeau, coincide com o instinto dramático em estado embrionário: « *instinto do jogo* ») e a disponibilidade em relação à expressão sem chavões nem cabotinismo⁷.

Num projeto desses, a educação e a expressão corporal, embora importantes e até decisivas, não são, evidentemente, um fim em si mesmo: quer dizer que não podem ser orientadas para a elaboração de formas espetaculares autônomas, de gêneros separados do resto do teatro. Ao contrário, às técnicas mímicas é confiada a tarefa,

muito importante, é claro, de ajudar o ator a expressar-se através do seu próprio corpo na improvisação, e de fazer isso com precisão, mas sempre com a finalidade de colocar, enfim, a criatividade física assim reconquistada a serviço do poeta dramático e do encenador.

É aqui, naturalmente, que se situa a divergência substancial entre Copeau e seu ex-aluno Decroux. Como escreve este último, em « *Autobiographie relative à la genèse du mime corporel* » [Autobiografia relativa à Gênese do Mimo Corporal], artigo várias vezes citado:

Nesse estudo do mimo, Jacques Copeau via apenas uma seção do estudo do teatro falado (...). Não levei muito tempo para pensar que a ordem casual das duas artes em questão deveria ser invertida: em vez de ver em nosso mimo uma das preparações para o teatro falado, vi neste último uma das preparações para o nosso mimo, tendo-se este revelado o mais difícil, ao ser posto à prova (1963, 33).

E acrescenta, um pouco mais longe: « *Ainda mais que o mimo é a essência do teatro, o qual é o acidente do mimo* » (*ibid.*, 34).

Devemos dizer que, desse ponto de vista, o nascimento do mimo corporal representa o exemplo mais sensacional de um fenômeno muito mais amplo, relativo ao uso propedêutico da educação e da expressão corporais: a tendência dos meios em transformar-se em fins. Em seu livro *A Canoa de Papel*, Eugenio Barba retoma esse fenômeno e fala em « *deriva dos exercícios* », referindo-se à sua « *tendência para afastar-se progressivamente do continente dos ensaios e dos espetáculos* (...) [e] *para viver uma vida autônoma* » (Barba, 1993, 164-165)⁸.

Em todo o caso, embora talvez seja o mais importante, nesse sentido Decroux não foi, entre os alunos de Copeau, o único herético. Ao contrário: esta tendência, ou tentação, em transformar os meios em fins, é muito difundida entre os artistas e os grupos oriundos da experiência da escola do Vieux-Colombier — a começar, é claro, pelos próprios Copiaus, em certos espetáculos, e sobretudo nos dois últimos (*La danse de la ville et des champs* [A Dança da Cidade e dos Campos], de 1928, e

UMA ESCOLA DE COPEAU, ULTRAPASSA-SE COMPLETAMENTE A CONVENÇÃO PANTOMÍMICA DE UM GESTO QUE TRADUZ TERMO A TERMO PALAVRAS, E SE DIRIGE DECIDIDAMENTE NA DIREÇÃO OPOSTA À DE UMA AÇÃO FÍSICA PRÉ E TRANSVERBAL, AUTÔNOMA DO PONTO DE VISTA EXPRESSIVO E SEMÂNTICO.□

Les jeunes gens et l'araignée [Os Jovens e a Aranha], do ano seguinte). O segundo continha, entre outros, vinte minutos ininterruptos de mimo puro). Com sua montagem de cenas mimadas, dançadas, recitadas e cantadas, tinham o defeito — também para o Patrão, e voltaremos a isso — de ser uma expressão demasiado direta das técnicas escolares e de permanecer, conseqüentemente, a meio caminho entre a demonstração e a obra acabada. Mas este fenômeno diz respeito, em seu conjunto, ao que se chamou a tradição do « *segundo Vieux-Colombier* », de Léon Chancerel, com seus Comédiens-Routiers [Atores da Estrada], até o Proscenium [Proscênio] de Jean Dorcy; de Jean Dasté até um neto da Escola, como Jean-Louis Barrault.

Embora, nele, as afirmações contrárias a qualquer espécie de culto da técnica e a toda e qualquer especialização separatista predominem sempre, tenho a impressão de que o próprio Copeau, nos anos de 1920, não foi completamente estranho a essa tendência, ou tentação, que daqui por diante podemos chamar, com Barba, « *deriva dos exercícios* » (*A Canoa de Papel*, p. 158 na edição francesa [p. 156 na tradução brasileira]). Com efeito:

por um lado, encontramos nele a preocupação constante e quase obsessiva de que a educação técnica não quebre a unidade da arte dramática e do ensino que deve formar para a sua prática⁸. Por outro lado, porém, às vezes — por exemplo em suas notas do *Journal* [Diário] já mencionadas e que remontam

ao ano anterior —, Copeau parece admitir a possibilidade de que se especialize a formação progressiva com que sonha, desenvolvendo-se também na direção do « *drama mudo* » (da « *pantomima* »), além da direção do « *drama falado* » (Copeau, 1988, 84). E mais tarde, uma página dos *Souvenirs du Vieux-Colombier* [Lembranças do Vieux-Colombier {Velho Pombal}] será ainda mais explícita nesse sentido (Copeau, 1931, 93-94)⁹.

Tudo isso não deve espantar sobremaneira nem ser considerado uma verdadeira contradição. É evidente: o saber teórico e técnico que fundamentava a escola, e que esta contribuiu para desenvolver e para enriquecer admiravelmente graças a suas experimentações, permitia inúmeras possibilidades e diferentes saídas, até em direções não aceitáveis pela visão teatral pessoal do Patrão, sobretudo porque elas traziam à tona, e corriam o risco de fazer com que se rompesse, o dualismo subjacente à organização da escola, entre « *uma formação profissional tão metódica e acabada quanto possível* », e uma « *Escola de arte dramática* », quer dizer entre « *uma educação*

técnica » e « *uma iniciação dramática* » (Copeau, 1993, 256, 339); trata-se de escritos que datam dos anos de 1920 a 1922.

Em conclusão, se o mimo corporal deve ser considerado o resultado extremo (embora frutuoso) de um longo mal-entendido, precisaríamos imediatamente acrescentar que esse mal-entendido foi compartilhado também pelo próprio Copeau, ao menos em parte e por determinado período. De certo modo, o artigo de 1937, « *Place aux jeunes* » [Deixem Passar os Jovens], o confirma.

Trata-se de um texto muito importante, porque Copeau aborda nele, mais uma vez com a maior clareza, e com uma sinceridade comovente, que chega às vezes a verdadeiros acentos autocríticos, a questão delicada da diferença entre fins e

meios no teatro, e mais precisamente entre os meios da educação do ator e a arte dramática enquanto seu fim único e insubstituível. Por que essa reflexão e auto-reflexão? Justamente porque ele se deparou e se depara

incessantemente com propostas teatrais (por exemplo, as da Compagnie des Quinze [Companhia dos Quinze], inteiramente composta por ex-alunos, ou com as propostas, bem recentes, do jovem Jean-Louis Barrault), que ele não pode aceitar sem reservas, sobretudo por causa da importância, em sua opinião excessiva, e muitas vezes gratuita, que elas atribuem à mímica e à plástica.

Daí provém a necessidade, para ele, de precisar mais uma vez as verdadeiras razões e as verdadeiras intenções que o levaram, vinte anos antes, a dar tanto espaço em sua escola às pesquisas sobre a educação e sobre a expressão corporal. Ele começa, portanto, lembrando quais foram os pontos de partida: a surpresa e a repulsa pela rotina do ator e pela falta, em seu trabalho, de « *uma educação séria* »: tudo

OUTRO PRINCÍPIO FUNDAMENTAL DO FUTURO MIMO CORPORAL JÁ ERA APLICADO NOS TRABALHOS DA ESCOLA DE COPEAU: O QUE DORCY (1958, 66) CHAMARÁ «RACCOURCI», QUER DIZER O PRINCÍPIO DA «CONDENSAÇÃO DA IDÉIA, DO ESPAÇO E DO TEMPO»

isso, por reação, fez com que nascesse nele a idéia de tentar dar a esse ator « *uma educação total, não somente cultivando o seu espírito, estimulando a sua imaginação, mas também aumentando e multiplicando a sua maleabilidade corporal através da ginástica, da mímica, do ritmo e da dança* » (Copeau, 1974, 114). No entanto, não se tratava, nunca se tratará, para ele, de « *diminuir de modo algum a importância da palavra na ação dramática* »: bem ao contrário, sua finalidade fundamental sempre foi agir de tal modo que ela pudesse ser, ou melhor voltar a ser, « *justa, sincera, eloqüente e dramática* ».

Para tal finalidade, era necessário que « *a palavra enunciada fosse o resultado de um pensamento experimentado pelo ator em todo o seu ser, e, ao mesmo tempo, o desabrochar de sua atitude interior e da expressão corporal que a traduz* » (l.c.). Eis a razão — explica novamente Copeau — da « *importância primordial dada à mímica em nossos exercícios* », até fazer « *desta a base da instrução do ator, que deve ser, em cena, acima de tudo um ser que age, uma personalidade em movimento* » (l.c.). Mesmo no período das experimentações mais audaciosas, quando sua escola — admite agora o Patrão — tinha-se tornado, na verdade, nada mais do que « *uma escola de figuração em seus princípios e em suas pesquisas* », inclusive naquela época — portanto — para ele permanecia claro que « *essas explorações didáticas (...) só representavam um método de revigoração, uma etapa da educação, um meio e não um fim em si* » (ibid., 115).

Para ele, sim; talvez não para todos os seus alunos, que ele chama aqui « *os jovens espíritos* »: para eles — continua Copeau — « *a experiência era nova e tão importante que muitos foram levados a pensar que possuíam uma arte completa e que essa formação os mantinha no campo das suas descobertas nos confins do drama e da dança* » (l.c.). Eis, portanto, a explicação da origem do erro, ou do mal-entendido. Copeau imediatamente acrescenta, com uma impressionante

MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO
"MARÍAS, MUJERES DE
VERDAD Y ESPERANZAS"
Iquique, Chile



autocrítica: «*Combati este erro do qual fui parcialmente responsável. Mas sem resultado*».

4. ... E Onde Copeau e Decroux Novamente se Aproximam

Sobre este ponto, uma primeira conclusão impõe-se. Se é verdade que, de certo modo, Copeau foi o pai ou, pelo menos, um dos pais do mimo contemporâneo, é preciso acrescentar que o foi sem querer, contra a vontade. Aliás, não seria a primeira vez na história das artes em que um mal-entendido, ou um erro, teria consequências tão férteis e importantes.

Não obstante, a respeito da divergência entre Copeau e Decroux sobre as relações mimo-teatro, convém talvez precisar ainda melhor as coisas. Com efeito, se eles divergem radicalmente — como vimos — a respeito da utilidade e da legitimidade (não da possibilidade) do mimo concebido como uma arte autônoma, ambos estão do mesmo lado, e contra Barrault, por exemplo, com a aversão que os dois possuem em comum por toda utilização fácil do mimo enquanto elemento expressivo no teatro falado — a tal ponto que as observações críticas de Copeau diante do uso excessivo e gratuito da figuração e dos signos plásticos, no artigo que acabo de analisar, poderiam ter sido subscritas inteiramente por Decroux. De resto, este último nunca esconderá a sua mais clara recusa em relação a qualquer acordo superficial e eclético entre gesto e palavra na encenação.

Feitas essas precisões, chegou o momento de ver um pouco mais pormenorizadamente a importância da contribuição do fundador do Vieux-Colombier para o nascimento do novo mimo. A esse respeito, utilizarei principalmente os depoimentos de Decroux: não só os reunidos em *Paroles sur le mime* [Palavras sobre o Mimo] mas também, e sobretudo, os propostos muito mais tarde em conferências inéditas dos anos setenta e nas conversas com Thomas Leabhart da mesma época, parcialmente publicadas em *Mime Journal* (cf. Decroux, 1974, 1975, 1976). Podemos dividir essa contribuição em dois planos principais: temático e técnico.

Contribuição temática. A este respeito, devemos lembrar que quase todos os números e peças mímicas de Decroux encontram sua origem longínqua, do ponto de vista também dos assuntos, nos exercícios e nas dramatizações da escola do Vieux-Colombier. Limitar-me-ei a lembrar apenas dois temas, mas muito importantes: os *ofícios* e a *máquina*, que, aliás, o próprio Decroux cita em seu escrito de 1939 sobre Copeau e que constituem a base de inúmeras criações do seu repertório: indo de *Menuisier* [Marceneiro] e da *Lessive* [Lavagem da Roupa] até às outras figuras da série dos *Métiers* [Ofícios]; de *La machine*

[A Máquina] até *L'usine* [A Fábrica], até *La voiture embourbée* [O Carro Atolado], etc. De resto, a escolha desses temas não é fortuita para Decroux, nem, antes dele, para o seu mestre: nas notas de seu *Journal* [Diário] dedicadas ao ator, durante o verão de 1920, e que já citei, tendo necessidade de dar exemplos concretos do que entende por « *conhecimento e experiência do corpo humano* » (aquela que o ator geralmente não possui), Copeau se refere, justamente, às « *atitudes e movimentos dos artesãos e operários no exercício de seus ofícios* » e acrescenta que não é suficiente observá-los mas é preciso que o próprio ator experimente isso diretamente (Copeau, 1991, 183). Os mesmos temas (ofícios, máquina em movimento e outros mais, como os elementos da natureza), antes de serem desenvolvidos por Decroux a partir do final dos anos 20, já haviam reaparecido nos espetáculos dos Copiaus, na Borgonha, e particularmente em *La danse de la ville et des champs* [A Dança da Cidade e dos Campos], no qual — segundo o depoimento de Chancerel — « *jovens coreutas* » mimavam o trabalho dos campos e o nascimento da primavera, tornavam-se arado, charrua, vento, chuva, relâmpago, pássaros, árvores, representavam lavadeiras, se transformavam também em

□ A SURPRESA E A REPULSA PELA ROTINA DO ATOR E PELA FALTA, EM SEU TRABALHO, DE «UMA EDUCAÇÃO SÉRIA»: TUDO ISSO, POR REAÇÃO, FEZ COM QUE NASCESSE NELE A IDÉIA DE TENTAR DAR A ESSE ATOR «UMA EDUCAÇÃO TOTAL, NÃO SOMENTE CULTIVANDO O SEU ESPÍRITO, ESTIMULANDO A SUA IMAGINAÇÃO, MAS TAMBÉM AUMENTANDO E MULTIPLICANDO A SUA MALEABILIDADE CORPORAL ATRAVÉS DA GINÁSTICA, DA MÍMICA, DO RITMO E DA DANÇA» (COPEAU, 1974, 114). □

chamas móveis, e propunham, no final, « *a figuração do maquinismo das cidades com os homens-engrenagens se entrosando um no outro* » (Chancerel, 1941, 45-46). É é impressionante constatar a que ponto, na descrição de Chancerel, a enumeração das cenas do espetáculo dos Copiaus coincide com a lista das peças de Decroux, pelo menos até os anos 40-50.

Contribuição técnica. Sempre fazendo referência aos exercícios e às dramatizações com as máscaras executadas pelos alunos do Vieux-Colombier, podemos elaborar a lista das principais antecipações técnicas de Copeau relacionadas com aquela que será a gramática do mimo corporal fixado por Decroux.

I. Antes de mais nada, cobrindo o rosto do ator, Copeau o obriga a expressar-se com todo o corpo (em seu livro *Modern and Postmodern Mime* [Mimo Moderno e Pós-Moderno], Leabhart vê na decisão de Copeau de fazer com que os aprendizes usassem máscara o gesto « *que fez com que nascesse o mimo moderno* » (Leabhart, 1989, 26).

II. Na escola de Copeau, ultrapassa-se completamente a convenção pantomímica de um gesto que traduz termo a termo palavras, e se dirige decididamente na direção oposta à de uma ação física pré e transverbal, autônoma do ponto de vista expressivo e semântico. A esse respeito, podemos reportar-nos à definição de « *pantomima* » que Copeau propõe já em 1916, discutindo com Jouvet, e que nos impressiona hoje por sua novidade e por sua precocidade com relação à de Decroux (v. Copeau, 1979, 329).

III. Em Copeau, trabalha-se sobre as qualidades dinâmicas do movimento, sobre seus ritmos e sobre suas intensidades (Decroux lembra-se de que foi na escola do Vieux-Colombier que ele viu pela primeira vez movimentos em *fond*, *ralentis*⁵, gestos explosivos, entrecortados, seguidos por imobilizações súbitas).

IV. Os exercícios e as dramatizações dos alunos do Vieux-Colombier já contêm a descoberta e uma primeira utilização,

embora rudimentar, do princípio da independência articular e muscular do corpo, que se tornará um dos fundamentos técnicos do mimo novo.

V. Outro princípio fundamental do futuro mimo corporal já era aplicado nos trabalhos da escola de Copeau: o que Dorcy (1958, 66) chamará « *raccourci* »⁶, quer dizer o princípio da « *condensação da idéia, do espaço e do tempo* » (lembramos a descrição, feita por Decroux, da tentativa da escola: « *O desenvolvimento da ação era tão hábil que foram contidas várias horas em alguns segundos e vários lugares num só* » (Decroux, 1963, 18).

VI. Por fim, os aprendizes do Vieux-Colombier eram também os autores dos roteiros executados (ainda Decroux: « *Num rápido conciliábulo — três minutos no máximo — os alunos compunham o cenário que executavam na hora* » (l.c.): verdadeira prefiguração do mimo de Decroux como dramaturgo de si mesmo.

5. Para Além do Mimo, Um Ator Renovado

Falar, como acabo de fazer, de uma contribuição técnica específica de Copeau para o nascimento do mimo corporal, pode parecer excessivo ou até impróprio e limitativo, pelas razões expostas acima. De resto, isso é verdade também para Decroux, cuja pesquisa e cujos resultados podem ser lidos de duas maneiras muito diferentes (ambas as duas legítimas, evidentemente):

1. Podemos ler o trabalho de Decroux, segundo a ótica dos gêneros, como se visasse à codificação do mimo enquanto forma teatral autônoma e separada em relação ao teatro falado (esta ótica é totalmente pertinente e, aliás, muitas vezes compartilhada pelo próprio Decroux);

2. ou então, podemos lê-lo, dentro do contexto mais amplo das experiências de renovação do teatro durante o século XX, como uma investigação (a mais importante, talvez, por sua sistematicidade e por sua profundidade) sobre os fundamentos materiais do trabalho do ator e sobre as regras de base da ação física em cena (princípios pré-expressivos, segundo a antropologia teatral de Barba).

Em princípio, este segundo procedimento não é necessariamente mais verdadeiro nem mais legítimo que o primeiro. Na minha opinião, porém, é muito mais útil e estimulante *hoje* para compreender a dinâmica histórica real das trocas, das influências da circulação das idéias nas experiências teatrais contemporâneas.

O mesmo discurso é ainda mais válido, ao meu ver, para Copeau, cujas experiências adquiridas são contribuições para o teatro de todo o século XX. Desse ponto de vista, devemos

acrescentar imediatamente que a influência determinante exercida por Copeau no trabalho de Decroux, e em geral no teatro contemporâneo, vai bem além dos dados temáticos e técnicos de que falei brevemente. Trata-se de uma contribuição muito mais ampla e muito mais profunda, que podemos tentar resumir naqueles que me parecem ser os três conhecimentos adquiridos fundamentais da sua pesquisa, pelo menos até o fim dos anos 20:

- a. o ator-criador como sujeito central do fato teatral;
- b. necessidade absoluta de a escola fornecer ao ator uma educação total e pô-lo, assim, em condições de poder preencher adequadamente as novas tarefas que o teatro lhe atribui, sobretudo graças à aquisição de uma concepção elevada e severa do seu ofício, ainda mais ética do que técnica;
- c. a convicção de que, para o ator, «o primeiro grau da educação é a educação corporal» (Copeau, 1988, 86).

No entanto, concluir esta explanação com um tom demasiado afirmativo talvez fosse trair Copeau e o espírito da sua pesquisa teatral. Como, aliás, os outros Pais Fundadores da cena contemporânea, como Decroux, apesar da sua atitude aparentemente dogmática, Copeau nunca pensou que tivesse chegado a conclusões definitivas, a resultados realmente satisfatórios. Ao contrário, ele esteve e se considerou sempre em *busca*, sempre insatisfeito com os conhecimentos que adquiriu. Ele disse e repetiu isso muitas vezes (ver, por exemplo, Copeau, 1933, 386).

Da minha parte, gostaria de terminar acrescentando que os conhecimentos adquiridos na pesquisa ininterrupta de Copeau sobre a criação dramática levantam tantos problemas quanto os resolvem. Isso vale também, e sobretudo, no que diz respeito à formação do ator, e, em particular, no que diz respeito à expressão corporal. E talvez resida aí a herança mais fértil que ele nos tenha deixado.

Referências Bibliográfica

- ALIVERTI, Maria Ines
1988 *Le rose di Provins* [As Rosas da Provença], in Copeau, 1988.
- APPIA, Adolphe
1918 Prefácio da edição inglesa de « Musik und Inszenierung » [Música e Encenação], em *Oeuvres Complètes* [Obras Completas], ed. Marie L. Bablet-Hahn. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1988, vol III.
- BARBA, Eugenio
1993 *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale* [A Canoas de Papel. Tratado de Antropologia Teatral]. Bouffonneries.
- CHANCEREL, Léon
1941 *Le théâtre et la jeunesse* [O Teatro e a Juventude]. Paris, Editions Bourrellier & Cie.

COPEAU, Jacques

- 1916 *Projet d'une école technique pour la rénovation de l'art dramatique français, inédit. Fonds Copeau, Bibliothèque de l'Arsenal* [Projeto de uma Escola Técnica para a Renovação da Arte Dramática Francesa, inédito; Fundo Copeau, Biblioteca do Arsenal] (trad. it., *La scuola del Vieux-Colombier. Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica* [A Escola do Vieux-Colombier. Projeto de uma Escola Técnica para a Renovação da Arte Dramática], in Copeau, 1988.
- 1927 *La fuga in Borgnona. I Copiaus* [A fuga para a Borgonha. Os Copiaus], in Copeau, 1988 (o texto original francês é inédito. Coleção Marie-Hélène Dasté).
- 1931 *Souvenirs du Vieux-Colombier* [Lembranças do Vieux-Colombier {Velho Pombal}]. Paris: Les Nouvelles Editions Latines.
- 1937 « Place aux jeunes » [Deixem Passar os jovens], in Copeau, 1974 (ed. original em espanhol em *La Nación* [A Nação] de Buenos Aires).
- 1974 *Registres I. Appels* [Registros I. Apelos], textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Paris: Gallimard.
- 1979 *Registres III. Les Registres du Vieux Colombier I* [Registros III. Os Registros do Vieux Colombier], textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Paris: Gallimard.
- 1984 *Registres IV. Les Registres du Vieux Colombier II. America* [Registros IV. Os Registros do Vieux Colombier II. América], textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Paris: Gallimard.
- 1988 *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di Maria Ines Aliverti O Lugar do Teatro. Antologia dos Escritos, org. por Maria Ines Aliverti], Firenze: Casa Usher.
- 1990 *Texts on Theatre* [Textos sobre Teatro], edited and translated by John Rudlin & Norman Paul] editados e traduzidos por John Rudlin & Norman Paul. London/New York: Routledge.
- 1991 *Journal 1901 - 1949* [Diário 1901 - 1949], ed. Claude Sicard. Paris: Seghers, 2 vol.
- 1993 *Registres V. Les Registres du Vieux Colombier III* [Registros V. Os Registros do Vieux Colombier III], textos coletados e anotados por Suzanne Maistre Saint-Denis com Marie-Hélène Dasté. Paris: Gallimard.

CRUCIANI, Fabrizio

- 1985 *Teatro del Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo* [Teatro do Novecentos. Encenadores pedagogos e comunidade teatral no século XX]. Firenze: Sansoni.

DECROUX, Étienne

- 1963 *Paroles sur le mime* [Palavras sobre o Mimo]. Paris: Gallimard (*ibid.*, Livrarie Théâtrale, 1977).
- 1974 « The origin of corporeal mime » [A origem do Mimo Corpóreo], *Mime journal*, I (*ibid.*, 7/8).
- 1975 « The mask » [A Máscara], *Mime journal*, 2 (*ibid.*, 7/8).
- 1976 Conferência inédita, gravada em fita.

DE MARINIS, Marco

- 1993 *Mimo e teatro nel Novecento* [Mimo e Teatro no Século XX]. Firenze: La Casa Usher.

1994 « Il Grande Sconosciuto: la riscoperta del corpo nel teatro del Novecento » [O Grande Desconhecido: A Redescoberta do Corpo no Teatro do Século XX], in *Le arti del gesto* [As Artes do Gesto], *Le Trasversali* [As Transversais], org. por Ribes Veiga, ELART (Atas do Congresso Internacional com o mesmo título, Mântua, 5/7 de novembro de 1993).

DORCY, Jean

1958 *A la rencontre de la mime et des mimes: Decroux, Barrault, Marceau* [Ao Encontro da Mima {Mímica} e dos Mimos: Decroux, Barrault, Marceau]. Neuilly-sur-Seine: Cahiers de Danse et Culture.

GORDON, Mel

1978 « Gurdjieff movement demonstrations » [Demonstrações de movimentos gurdjieffianos], *The Drama Review*, XXII, 2.

KUSLER-LEIGH, Barbara

1979 « Jacques Copeau's school for actors » [A Escola para Atores de Jacques Copeau], *Mime Journal*, 9/10.

LEABHART, Thomas

1989 *Modern and postmodern mime* [Mimo Moderno e Pós-moderno]. New York: St. Martin's Press.

LORELLE, Yves

1974 *L'expression corporelle. Du mime sacré au mime de théâtre* [A Expressão corporal. Do Mimo Sagrado ao Mimo de Teatro]. Paris: La Renaissance du Livre.

RUFFINI, Franco

1994a « Il messaggio di Antonin Artaud » [A Mensagem de Antonin Artaud], *Teatro e storia* [Teatro e História], 16.

1994b *Teatro e boxe. L'« atleta del cuore » nella scena del Novecento* [Teatro e Boxe. O « atleta do coração » na cena do século XX]. Bologna: Il Mulino.

MARINIS, Marco de. « Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel » [Copeau, Decroux e O Nascimento do Mimo Corporal], in *Copeau / Éveilleur* [Copeau, Aquele que Desperta]. Textos reunidos por Patrice PAVIS e Jean-Marie THOMASSEAU. « La Cerisaie »/Lectoure: Bouffoneries nº 34, 1995. p. 127-143. — Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro.

NOTAS

^A No subtítulo da obra citada por De Marinis na nota 1, Jean Dorcy atribui o gênero feminino à palavra «mime», o que causa estranheza tanto em francês como em português. Em vez de traduzir o vocábulo por «mímica», preferi conservar seu caráter estranho forjando a palavra «mima». — [Nota de JRF]

¹ Ver, em particular, a foto de Copeau e a dedicatória que Jean Dorcy colocou na página inicial de seu livro *A la rencontre du mime et des mimes* (« Aux artisans de la Mime ») [Ao Encontro do Mimo e dos Mimos (« Aos Artesãos da Mima »)], com os nomes dos aprendizes da escola do Vieux-Colombier, da qual ele fez parte, e, depois, os de seus companheiros do grupo Proscenium (Dorcy, 1958, 9).

² As referências deveriam ser, porém, muito mais

numerosas e incluir, pelo menos, os pais da dança moderna, Laban e Dalcroze (com Delsarte como precursor isolado), e as personalidades com as quais a *Körperkultur* [Cultura do Corpo] ultrapassa o domínio teatral *stricto sensu* e invade o domínio esotérico: basta citar aqui os nomes de Rudolf Steiner, teórico da Eurytmia, e o de George Ivanovitch Gurdjieff, cujo Instituto para o Desenvolvimento Harmônico do Homem, em Paris desde 1922, muito influenciou, com suas pesquisas sobre o movimento, certo número de artistas e intelectuais de vanguarda, sobretudo teatral (cf. Gordon, 1978, e Ruffini, 1994a).

³ Trata-se de um texto ainda inédito em francês [e em português - JRF] e publicado em italiano por Maria Ines Aliverti, numa coletânea de escritos de Copeau (cf. Copeau, 1988, 93-97). Agradeço à Senhora Aliverti por ter permitido que eu citasse a partir do original francês, que faz parte da Coleção Marie-Hélène Dasté.

⁴ Lembremos que naquela época (1913), como ele confessará mais tarde, em *Les Souvenirs du Vieux-Colombier* [As Lembranças do Vieux-Colombier {Velho Pombal}], Copeau não possuía « nenhuma experiência direta da cena » (Copeau, 1931). As principais fontes do texto que segue são, além dos *Registres* [Registros] já publicados, os estudos de Kusler-Leigh (1979) e, sobretudo, de Aliverti (1988), inclusive os materiais inéditos publicados por esta última nos Apêndices. Ver também a antologia inglesa dos textos de Copeau, com páginas ainda inéditas em francês, publicada por John Rudlin e Norman Paul (Copeau, 1990). Do trabalho e das reflexões pedagógicas que antecederam o fechamento da escola, nasceu, em particular, o caderno de Copeau intitulado *École du Vieux Colombier* [Escola do Vieux Colombier] (1915-1920); um manuscrito de cerca de 200 páginas ainda inédito, do qual algumas partes foram publicadas nos *Registres* [Registros] e traduzidas, em italiano, por Aliverti, e em inglês, por Rudlin (Paul).

⁵ Das três seções em que a escola se dividia, para Copeau a mais importante, de longe, era aquela que foi denominada A (grupo de aprendizes), que compreendia jovens entre 14 e 20 anos, durante a primeira experiência teatral que faziam e com aspirações a uma formação profissional. A essa seção, que contava na época com sete alunos, chegaram em 1922/23 os elementos mais talentosos e mais sérios da seção B, que foi abolida.

⁶ Segundo Aliverti, na escola de Copeau «os exercícios pertencem, definitivamente, a duas grandes famílias (...): os dedicados ao mimo e à máscara, e os destinados a explorar a dimensão dramático-coral» (Copeau, 1988, 290; ver também as notas inéditas de Suzanne Bing e de Marie-Hélène Dasté aqui publicadas sob o título *Les exercices de l'école* [Os Exercícios da Escola], p. 290-298).

⁸ *Grommelotage*: gromelô, blablação, algaravia, linguagem inventada e incompreensível, que obriga o ator e se fazer entender por suas ações e pelas intenções da produção sonora. — [Nota de JRF]

⁹ Étienne DECROUX. « Le mime corporel au Vieux-Colombier (École) » [O mimo corporal no Vieux-Colombier], in *Paroles sur le mime* [Palavras sobre o mimo]. Pref. de André Veinstein. Col. Pratique du Théâtre [Prática do Teatro]. Paris: Gallimard, 1963. p. 18. — [Nota de JRF]

⁷ Essa concepção pedagógica que chamo de progressivo-evolutiva determina não somente o percurso do aluno durante os três anos de escolaridade, mas também a organização de cada ano, e influencia até o trabalho final de cada ano, que também é concebido de modo evolutivo, miniaturizando emblematicamente o itinerário dos alunos, da perda inicial do texto e das palavras até a sua recuperação final: de fato, cada prova começa com exercícios puramente físicos de ginástica, e termina com as dramatizações corais faladas, passando por vários exemplos de improvisações mímicas e mímico-vocais, individuais e coletivas.

¹⁰ Eugenio BARBA. *A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral*. Trad. de Patrícia Alves (da edição italiana *La Canoa di Carta - Trattato di Antropologia Teatrale*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1993). São Paulo: Hucitec [Humanismo, Ciência, Tecnologia], 1994. p. 156 e 157 da edição brasileira.

Na p. 156: « A deriva dos exercícios teatrais encontra-se entre os muitos acontecimentos singulares na história do teatro do Novecentos. Uma deriva lenta mas na qual é possível reconhecer a tendência em distanciar-se progressivamente do continente dos ensaios e dos espetáculos ». — P. 157: « Uma rede de 'seminários', 'laboratórios', 'stages', 'talleres', 'ateliers', 'workshops' desenvolve-se após a segunda metade do Novecentos. Assemelha-se em certos aspectos ao costume das classes cultas, tanto da Ásia quanto de países ocidentais, de aprender música, canto ou dança para fins não profissionais. Mas diferentemente do que acontece nesses casos, em que os exercícios são feitos com o intuito de executar as obras pelas quais se está apaixonado, o centro daquela nova maneira de ser da pedagogia teatral não é a execução futura de fragmentos teatrais concluídos (espetáculos ou cenas de espetáculos) e sim o próprio ensinamento dos exercícios como experiência ativa do teatro. É um exemplo — no plano psicológico — da tendência paradoxal dos exercícios de viver com vida própria. Tendência paradoxal porque nunca foi afirmada teoricamente, sendo, pelo contrário, muito combatida como uma forma de estrago cultural e ineficiência profissional ». No último parágrafo da p. 157, sempre na tradução brasileira de Patrícia Alves, lemos: « Um caso sintomático diverso é constituído da vicissitude de um mestre cujo nome apareceu muitas vezes nestas páginas: Etienne Decroux. O mimo que ele define como arte pura e autônoma, era no início uma constelação de exercícios da escola do Vieux Colombier de Jacques Copeau. Decroux desincorporou os exercícios do contexto laboratorial e, desenvolvendo-os, os fez independentes como gênero artístico autônomo ». — [Nota de JRF]

⁸ Devemos precisar o fato de que, no início da escola, Copeau temia esse risco de excesso técnico e de separatismo hiperespecializado muito mais por parte da música (por causa de suas experiências ruins com a Rítmica dalcroziana), à qual, no entanto, ele continua a atribuir a maior importância, do que por parte das disciplinas físicas (cf. *ibid.*, 243).

^E « O método devia seguir o desenvolvimento natural do instinto do jogo na criança, limitando-se a estimulá-la, a fornecer-lhe pontos de apoio, a conceder-lhe os meios de expressar-se segundo o seu gosto, a sua imaginação, a sua necessidade de diversão. Primeiro, fazíamos com que tivessem um corpo obediente. Depois, nós nos elevávamos progressivamente da ginástica à noção de ritmo interior, à música, à dança, ao mimo com máscara, à palavra, às formas dramáticas elementares, ao jogo consciente, à invenção cênica, à poesia. A instrução, originariamente uniforme para todos, devia diferenciar-se à medida que, dentro da unidade coral, se confirmassem as disposições pessoais. Segundo os seus dons, um se encontraria mais inclinado para a música, outro para a invenção do diálogo, este para a improvisação, aquele para a interpretação, aquele outro para a encenação, etc. De tal modo que, no final da evolução do grupo, nós nos orgulhássemos por recolher, oriundos da mesma cultura geral, imbuídos do mesmo espírito, nutridos do mesmo

suco, como os frutos da mesma árvore: o poeta, o músico, o dançarino e o mimo, os protagonistas e o coro, todos os artesãos da cena, todos os servidores do drama, não artificialmente reagrupados e modelados, mas inspirados por dentro, associados organicamente — pelo menos no estado de uma promessa e de um exemplo.

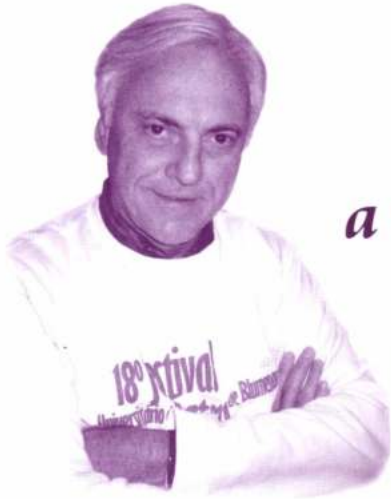
Aí está qual era, aproximadamente, a minha intenção. Suscitada por uma necessidade de renovação, de ampliação e de aprofundamento técnicos, logo havia, conseqüentemente, ido além do ator. Propunha liberar ao mesmo tempo, pelo mesmo procedimento, a forma dramática e os seus intérpretes, a criação e o jogo. Por que eu não confessaria isso? Acreditei que meus esforços, e outros além dos meus, até então haviam apenas engatinhado e dado voltas em torno do essencial, que era preciso ousar adotar uma nova visão do problema, aceitar todas as conseqüências dela, correr o risco de sacrificar a ela tudo o mais. Acreditei que se pudesse tentar refazer o teatro, ou pelo menos dar a idéia de que, de certa maneira, ele pudesse ser refeito » (Jacques COPEAU. *Souvenirs du Vieux-Colombier* [Lembranças do Vieux-Colombier]. Paris: La Compagnie des Quinze/ Nouvelles Editions Latines, 1931. p. 92-94. — [Nota e trad. de JRF]

^F *Fondu* (termo de 1170): literalmente, significa destruído, derretido, fundido, dissolvido, desfeito. Por extensão, significa vaporoso, pouco nítido, vagos (contornos vaporosos, foscas, opacos, pouco nítidos), confundido, ligado, incorporado. Em pintura, o *fondu* de um quadro significa a atenuação progressiva das cores. No cinema, trata-se da abertura ou do fechamento gradual da íris da câmara, fazendo com que a imagem apareça ou desapareça progressivamente. O *fondu enchaîné* é o efeito em que uma imagem é substituída progressivamente por outra (que desaparece). — O *ralenti* é a "câmara lenta", a diminuição gradativa da velocidade. — [Nota de JRF]

^G *Raccourci*: atalho, concisão, encurtamento, condensação. — [Nota de JRF]

* José Ronaldo Faleiro

Estudos de Direção Teatral e de Licenciatura em Teatro, no CAD da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestrado Especializado de Estudos Teatrais na Universidade de Paris III/Nova Sorbonne, sob a orientação de Richard MONOD. Diversos prêmios e trabalhos realizados no Rio Grande do Sul, em Santa Catarina e na França, Inglaterra, Portugal, Dinamarca e Espanha. Chefe da Divisão de Promoções Culturais da Fundação Universidade Regional de Blumenau/FURB (1986-1988). Um dos criadores e organizadores dos primeiros Festivais Universitários de Teatro de Blumenau, participante em diversas outras funções dos festivais até 1990. Atualmente é professor na UDESC, em Florianópolis. Diretor do Grupo de Teatro Sim... Por que não? Defendeu em 12 de fevereiro de 1998 a sua tese sobre *La Formation de L'Acteur à partir des Cahiers d'Art Dramatique de Léon Chancereau et des Cadernos de teatro d'O Tablado* (A Formação do Ator a partir dos Cadernos de Arte Dramática de Léon Chancereau e dos Cadernos de Teatro d'O Tablado), obtendo o título de *Docteur ès Lettres et Sciences Humaines, Arts du Spectacle* (Doutor em Letras e Ciências Humanas, Artes do Espetáculo), sob a direção de Robert Abirached, na Universidade de Paris X - Nanterre, com a menção "Très Honorable à L'Unanimité" (Muito Honrosa por Unanimidade).



José Dias *

Cenografia: a arquitetura da emoção

Uma cenografia não é um telão; é um envolvimento. Representa-se em cena, não em frente dela. (...) Uma boa cena não deve ser uma pintura, mas uma imagem. (...) É um sentimento, uma evocação, uma presença, um estado de alma, um vento morno que ateia as chamas do drama.

Robert Edmond Jones

A cenografia não é uma linguagem internacional, isto é, seu discurso não pretende ser compreendido por todos, da mesma maneira, em qualquer parte do mundo. Na verdade, o que para um pode ser uma expressão cenográfica sublime, poderá parecer bastante desagradável para outro. Um cenógrafo, usando material velho, poderá nos deixar sem fôlego com seu trabalho. A mesma cenografia, que nos fascina, a outro pode parecer um amontoado de lixo. Como qualquer atividade artística, a cenografia revela, através do material e das formas que usa, um conjunto de emoções e de idéias relativas e pessoais.

Não há dúvida de que a cenografia é de importância fundamental para o sucesso de uma montagem, devendo servir a inumeráveis objetivos. A cenotécnica, a iluminação e a indumentária permitem uma qualidade no resultado final do espetáculo tal que, cada vez mais, diretores e produtores buscam o auxílio de profissionais considerados competentes e de talento artístico inegável para a elaboração e realização de seus projetos cênicos.

Mas a arte cênica é uma arte especial, difícil. Cabe ao cenógrafo conciliar uma série de condições para permitir uma resposta à proposta cênica do diretor. Tudo tem que ser previsto, calculando com o maior rigor, para que sejam evitados os exageros, para que se respeite o sentimento exato da concepção cênica, sem apelar para os efeitos banais e fáceis. O cenógrafo colabora com o diretor, mas também com o autor, no sentido de que, através dos elementos descritivos que propõe, sejam representados tanto o pensamento do autor, como na verdade cênica desejada pelo diretor. Concordo com o que diz Pierre Sonrel, em seu *Traité de Scénographie*:

IL est cependant de toute évidence que dans le problème de l'orientation du théâtre de demain, le rôle et la responsabilité du scénographe sont subordonnés à l'inspiration du poète. (1)

Nada deverá ser esquecido ou abandonado irrefletidamente: e aí entra o talento, o senso crítico, a formação técnico-cultural, a compreensão do texto, a sensibilidade e a capacidade de realizar do cenógrafo.

Podemos dizer, portanto, que a cenografia é tudo o que é registrado plasticamente em cena. Não podemos separar cenários, figurinos, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é, a movimentação dos atores, porque também estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço.

Se num espetáculo é a cenografia que fala primeiro, se ela não transmitir pela linguagem plástica, imediatamente, o clima certo, o público poderá ser conduzido por caminhos errados distanciando-se do que se poderia chamar de idéia correta da peça.

Por outro lado, a cenografia não pode e nem deve ser a "vedete" do espetáculo. Mas deve, isto sim, buscar atender às exigências da peça, à proposta da direção: criar uma linguagem para o espetáculo. Não pode ser desenhada apenas para agradar aos olhos do espectador e muito menos para satisfazer a vaidade do cenógrafo. O grande artista Santa Rosa (Paraíba, 1909 – Nova Delhi, 1956) tinha palavras muito duras para este tipo de trabalho vazio:

Há os que concebem o palco como uma vitrine de produtos de beleza. Com muito “it” e cor-de-rosa, filós e colunas, um pouco de luz através da qual se pressinta no ar moléculas de pó-de-arroz, tornando o espaço cênico frio e impróprio à verdade teatral, cheia de calor humano. (2)

Por mais engenhosa e complexa que seja, uma cenografia por si só não consegue manter o interesse do público por muito tempo, caso a representação seja fraca. Mas se, pela sua exuberância de formas e cores, chama excessivamente a atenção, pode vir a prejudicar a recepção do espetáculo e, com isso, a própria peça.

O trabalho bem entrosado do diretor e do cenógrafo é essencial para a consecução da unidade do espetáculo. Pois fundamentalmente, o espetáculo, no seu todo, realiza uma convergência de visões, apresentando em cena o resultado da união dos vários segmentos de uma produção teatral. É fruto de um trabalho coletivo. Segundo Aldo Calvo (1907-1990):

A cenografia é uma arte muito complexa. O cenógrafo é o artista que cria a imagem do espaço cênico em função de um texto, utilizando os meios cenotécnicos de que deveria Ter amplos conhecimentos. (3)

Essa ambientação num espaço tridimensional pode então manifestar as mais diversas concepções de formas volumétricas e esculturais. Não é suficiente que a cenografia se afine com o estilo da peça, mas que ela reflita este estilo, que o traduza de tal maneira que o público, tocado pela ambientação, consiga captar o clima da proposta cênica através dessas informações visuais. Obviamente isso nem sempre se processa deste modo: pode até ocorrer que a própria concepção do cenógrafo seja deixar o espaço totalmente livre de qualquer elemento, cabendo então aos atores manipular os objetos cênicos ou passar alguma caracterização essencial através da indumentária, por exemplo.

Em geral cabe à cenografia fornecer os dados sobre o local onde se passa a ação: o dia, a hora, a situação meteorológica, a região ou pátria, além de refletir a situação econômica, política e social dos personagens. Todos esses dados, no entanto, podem ser representados às vezes por soluções muito simples. Um elemento cênico sintetizado, mas bem elaborado em sua forma, cor, textura, pode informar às vezes mais sobre o local, atmosfera e clima de uma cena, e com mais eficiência, do que um grande aparato mal concebido e gratuito. Sobre este aspecto da cenografia vale citar mais uma vez Santa Rosa:

A justeza de suas linhas, o discreto sublinhar da ação, bastam-lhe para exercer, com nobreza, a sua função. A sua importância é bem maior quando não é ostentatória, quando apenas sugere em linhas simples o ambiente no qual se desenrolam os sentimentos dos personagens. (4)

Na cena, o belo tem que ser, antes, necessário. Em outras palavras: a característica essencial da cenografia é que ela seja funcional, tenha praticidade.

Essa funcionalidade, no entanto, vai depender de outra característica básica da cenografia: a sua afinação com o conjunto do espetáculo. Ligado a esse aspecto estará não só o fundamental entrosamento de diretor e cenógrafo, como a solidez segurança do processo de criação da cenografia propriamente dita. Como se dá este processo, quais suas etapas, que elementos arrola, de que depende seu bom êxito?

Obviamente o ponto de partida são o texto e o interesse que tenha despertado. Uma vez estabelecida a linguagem, as divisões de funções e áreas de atuação, entre diretor, produtor e ator mobiliza-se um universo de pequenos movimentos dos quais resultará a engrenagem articulada do espetáculo.

No princípio há apenas uma idéia que, aos poucos, vai tomando forma, seja através dos perfis dos personagens, de suas palavras, gestos e movimentos, seja através da definição das linhas, do estilo, do desenho da cenografia, isto é, de todos os elementos que emprestam uma fisionomia própria à montagem. Definida a forma, ela passa a Ter uma função dentro do espetáculo, seja ele teatro, cinema, balé, ópera, novela, seriado de tv, ou ainda um show, um videoclip, ou mesmo um filme publicitário. Em todas essas atividades encontramos sempre a cenografia como parte integrante do espetáculo. Aliás, se quisermos remontar no tempo, podemos lembrar as palavras que o arquiteto italiano Sebastiano Serlio (Bologna, 1475 – Lion, 1554) já dizia, em pleno século XVI: “os cenários são indispensáveis para criar a atmosfera de qualquer peça”. (5)

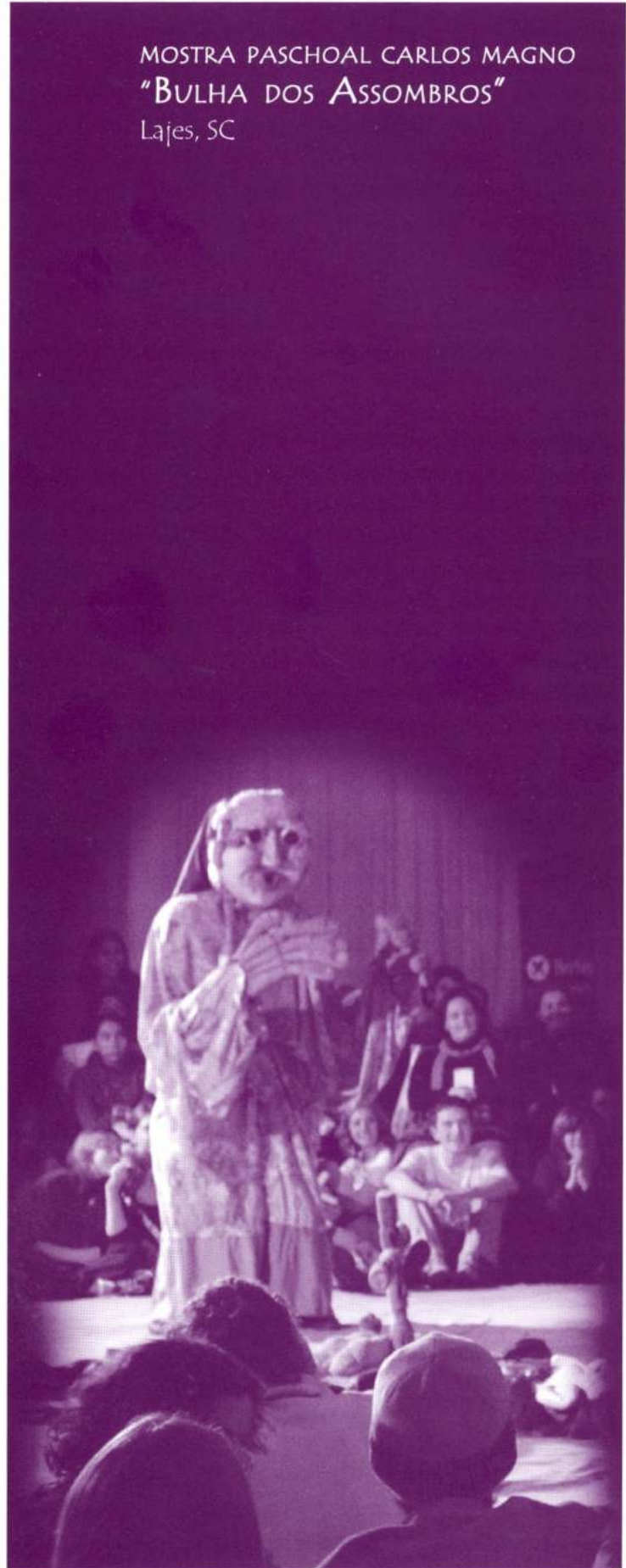
Quando a direção define a linguagem do espetáculo em suas linhas gerais, cada um dos elementos envolvidos na produção parte para realizar sua função, buscando a melhor solução para o funcionamento da engrenagem. Da mesma forma que o ator

se incorpora ao personagem, pesquisando a estrutura psicológica que ele requer, da mesma forma como o diretor passa a conduzir o trabalho, esculpindo e polindo cada quadro e cada cena, é preciso que o cenógrafo trabalhe no sentido de fornecer, a ambos, as ferramentas mais adequadas para a realização de seus propósitos: cabe ao cenógrafo a delicada tarefa de criar uma composição formal complexa, dentro da qual se movimentam os atores, realçados ou disfarçados pelos figurinos e pela iluminação, que arremata todo o conjunto.

Por isso nunca é demais frisar que cenografia não é decoração, nem composição de interiores; cenografia não é pintura nem escultura: é uma arte integrada. Nunca é demais repetir que cenografia é a composição resultante de um conjunto de cores, luz, forma, linhas e volumes, equilibrados e harmônicos em seu todo, e que criam movimentos e contrastes. Cenografia é um elemento do espetáculo – ela não constitui um fim em si. "A stage setting has no independent life of its own. Its emphasis is directed toward the performance", lembra Robert Edmond Jones, em seu *The dramatic imagination* (6). Portanto, o resultado do trabalho de cenografia passa pelo difícil exercício de ser uma arte "a serviço de", como disse bem Aldo Calvo, a arte de "interpretar o texto visual e cenotecnicamente, respeitando e solucionando todo o critério de marcação, criando uma forma de encantamento num período curto e rápido" (7), para que as cenas possam se desenvolver dentro do espaço que ela propõe, tirando partido dos materiais cênicos que ela promove. Na verdade é o cenógrafo quem, em princípio, determina a área de ação, não o diretor. Porque é com o espaço cênico criado pelo cenógrafo que fica estabelecida a área útil do trabalho do diretor, dentro da qual ele fará as marcações e movimentações.

Percebe-se, então, que há sempre uma contrapartida neste trabalho entre diretor e o cenógrafo, para que tudo caminhe em harmonia e se crie uma certa interdependência: se a cenografia funciona

MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO
"BULHA DOS ASSOMBROS"
Lajes, SC



basicamente como material de apoio para a direção, por outro lado cabe ao diretor dar função às formas criadas pelo cenógrafo. Sobre este ponto é interessante ouvir o que tem a dizer Gianni Ratto (1916), com sua experiência polivalente de teatro:

Não me interessa mais fazer a direção pela direção e a cenografia pela cenografia. Eu faço, tanto uma coisa quanto outra, numa visão integrada. (8)

Só assim pode-se Ter certeza de não se estar criando um mero pano de fundo, ou um simples elemento decorativo, mas a cenografia desejável – um aspecto para a cena. Trabalhando com uma cenografia criada dentro deste espírito, seja ele realista, naturalista ou formalista, a direção pode tirar o melhor partido de seus elementos e das áreas de força delimitadas e determinadas pelo cenógrafo, que funcionarão também como estímulos para o ator. Assim a cenografia cria um conjunto visual harmonioso, equilibrado e proporcional à dinâmica do conjunto, permitindo ao diretor maiores possibilidades de marcação dos movimentos da ação.

A questão do estilo é outro aspecto do processo criador. Envolve as linhas mestras da proposta da direção, bem como a formação cultural, a sensibilidade e o talento do cenógrafo. A esse respeito, convém refletir sobre o que, para o revolucionário Gordon Craig (1872-1966), define a verdadeira arte do teatro, isto é, “a teatralidade pura”:

Não é nem a representação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança. Mas, sim, forma dada pelos elementos seguintes: o gesto, que é a alma da representação; as palavras, que são o corpo da peça; as linhas e cores, que são a existência do cenário; o ritmo, que é a essência da dança... Nada de realismo, estilo apenas. (9)

É preciso não esquecer que a cenografia, como toda arte, nasce de um intenso sentimento e de um trabalho árduo. O cenógrafo tem que dominar uma idéia e transformá-la em corpo. Portanto, a emoção não é tudo. O artista precisa saber como tratar sua idéia, como transmiti-la. Precisa dominar técnicas, conhecer regras, recursos, convenções. O êxito do cenógrafo não depende apenas de um bom texto, de uma boa proposta de direção ou de uma inspiração genial, mas de todos estes fatores. Se os primeiros, o texto e a direção, como fatores externos, dependem às vezes de sorte, de oportunidade, os fatores

internos, a inspiração e a capacidade do artista, dependem do talento e da formação profissional; da chamada “alma de artista” bem como de paciência e calma para desenvolvê-la. Condições que às vezes requerem solidão e recolhimento, fatores em geral estranhos ao movimentado mundo do teatro. Adolphe Appia (1862-1928) comentou isso, uma vez, numa carta a Edward Gordon Craig, em 31 de janeiro de 1919:

Mi carácter y mi temperamiento no me permiten una vida activa como parecen exigir mis facultades artísticas. Solamente trabajo bien cuando estoy solo. Es un hecho al cual estoy acostumbrado. (10)

Paciência também é qualidade necessária para que o cenógrafo desenvolva o trabalho lento e consciencioso de buscar a melhor e mais adequada solução para cada

movimento, sem esquecer o menor detalhe. Porque num pequeno detalhe pode estar contido o segredo de um espetáculo. Por exemplo: as entradas e saídas dos atores podem mudar o ritmo de uma cena; e não seria exagero dizer que o ritmo do espetáculo começa com o desenho da cenografia.

Se acompanharmos a história da cenografia veremos que, dos seus primórdios até hoje, ela vem adquirindo um desenvolvimento técnico e uma qualidade artística notáveis, com uma séria dificuldade, no entanto, que marca sua diferença para as outras artes plásticas: a sua terrível contingência.

A cenografia é arte do momento e se desfaz como por encanto na hora em que o espetáculo sai de cartaz. Aliás, como tudo diz respeito apenas ao espetáculo, salvo o texto. Vencer este desafio exige um outro trabalho, raramente feito, sobretudo no Brasil – o trabalho de registro, de arquivo,

□ O PROCESSO CRIATIVO
DA CENOGRRAFIA □ A
ELABORAÇÃO DO
CONJUNTO VISUAL DO
ESPETÁCULO □ ESTÁ
POIS ASSOCIADO A UM
EMBASAMENTO TEÓRICO,
A CONHECIMENTOS DE
DRAMATURGIA, DE
HISTÓRIA DO ESPETÁCULO
E HISTÓRIA DA ARTE EM
GERAL, E DA HISTÓRIA
DA CENOGRRAFIA EM
PARTICULAR. □

de preservação da memória. Mas, ao contrário do desejado, o que existe é, em geral, um vazio, uma pobreza de registro, impedindo que se preserve a memória do processo que antecede a descoberta dos recursos usados nas produções – o que muitas vezes ocorre com produções de importância incontestável. Parece incrível, mas pode-se falar numa tradição desta falta de memória. No Brasil, muito pouco se sabe sobre a cenografia de espetáculos de teatro. E grande parte do desinteresse é demonstrado pelos próprios artistas, que o atribuem ao desprestígio de que foram vítimas, à ausência de apoio das instituições responsáveis ou à falta de reconhecimento do público ou da crítica. Se não é novidade o desinteresse geral em relação aos fatos culturais do país, a conservação da memória em cenografia não faz exceção ao quadro: contam-se nos dedos os cenógrafos que se preocupam em fotografar seus cenários, guardar as plantas dos teatros onde foram montados, arquivar seus projetos ou conservar as maquetes que tenham executado.

O processo criativo da cenografia – a elaboração do conjunto visual do espetáculo – está pois associado a um embasamento teórico, a conhecimentos de dramaturgia, de história do espetáculo e história da arte em geral, e da história da cenografia em particular. Conhecimentos que podem fornecer um lastro para a descoberta de soluções técnicas para cada área da produção cenográfica e que envolvem noções de artes plásticas, arquitetura e desenho. É sábia a advertência do mestre Santa Rosa, em “Para um teatro teatral”:

É necessário que os artistas de toda natureza lembrem-se sempre de que a Arte é absoluta quando está no domínio do sentimento, mas que é precisamente a técnica no instante de sua exteriorização (...) O instinto já é uma poderosa força para guiar, induzir o indivíduo a escolher os caminhos da arte; mas em si mesmo, ele não é fonte de conhecimento. (11)

MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO
“CRUZADAS”
Santiago, Chile



Uma formação complexa é portanto exigida do cenógrafo, para que se habilite à organização de um espaço cênico, à criação de uma ambientação visual adequada, de modo a propiciar uma boa relação palco/platéia, fazendo com que o público se integre ao espetáculo, transportando-se para o local onde se passa a ação. Como disse o cenógrafo Karl Eigsti, discípulo de Ming Cho Lee:

Os grandes momentos acontecem quando a platéia perde a consciência das limitações do teatro e participa emocionalmente e intelectualmente desse mundo. (12)

Com isso a cenografia conduz o público a um envolvimento plástico, auxiliado por soluções de cenotécnica, sugerindo-lhe local, tempo, clima, atmosfera. Robert Edmond Jones, ao interpretar com suas palavras a conhecida expressão de Appia de que não se representa diante, mas dentro de, relembra, na forma direta e simples de seu estilo, que a função principal do cenário "is simply this: to remind the audience of where the actors are supposed to be" e, por conseguinte, a tarefa do cenógrafo "is to search for all sorts of new and direct and unhackneyed ways whereby he may establish the sense of place". (13)

Mas a fusão palco/platéia é resultado de múltiplos esforços. Para promover uma ambientação adequada, o espetáculo depende da conjugação dos esforços do iluminador, do figurinista, do cenotécnico, do aderecista, do contra-regra e de todos quantos participem da produção, sob a regência do diretor. Todos eles colaboram diretamente com o ator, única presença humana visível em cena, em cujos gestos, movimentos e ritmos se concretizará o envolvimento do cenário, da luz e da direção.

E nesse quadro cooperativo destaca-se o cenógrafo, a quem Robert Edmond Jones atribui a mais bela das funções:

In the last analysis the designing of stage scenery is not the problem of an architect or a painter or a sculptor or even a musician, but a poet. (14)

Notas

1. Pierre SONREL. *Traité de Scenographie*. Paris, Librairie Théâtrale, 1943. p.8.
2. Tomás SANTA ROSA Jr. "Para um teatro teatral" Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Saúde. Imprensa oficial, 1952. In: *Santa Rosa em cena*. Cassio Emmanuel BARSANTE. Rio de Janeiro, Inacen, 1982. Coleção memória. p. 118.
3. Aldo CALVO. "A cenografia do TBC: Minha experiência de trabalho". In: *Cenografia e indumentária no TBC. 16 anos de história*. J.A. FERRARA, J.C. SERRONI (Coord.). São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1980. P. 28.
4. Tomás SANTA ROSA Jr., op. Cit., p. 130.
5. O arquiteto italiano Sebastiano SERLIO é citado em: "Quando no teatro surgiu a perspectiva". Revista de teatro – SBAT (1976) nº 411, mai-jun. p.06.
6. Robert Edmond JONES. *The dramatic imagination*. N.Y., Theatre Arts Books, 1941, p.70.
7. Aldo CALVO, op. Cit., p. 39.
8. Gianni RATTO: depoimento citado na obra citada de FERRARA, SERRONI, p.75 (cf. nota 3 deste capítulo).
9. Edward Gordon Craig. *Da arte do teatro*. Tradução, prefácio e notas de Redondo Jr. Lisboa, Arcádia, 1963 (do prefácio de Redondo Jr.), p. 158.
10. Carta de Adolphe APPIA a Gordon CRAIG (31 de janeiro de 1919) IN: CATÁLOGO Actor – Espacio – Luz exposicion producida y realizada por la Fundacion Suiz de Cultura Pro Helvetia. Zurich, 1984. P. 19. BABLET, Denis/ M. Louise (org.).
11. Tomás SANTA ROSA. Op. Cit., p.130.
12. Karl EIGSTI. "O palco: a arte do cenógrafo". In: Dialogo (1986) nº 1 (19). Consulado Geral dos EUA. P.47.
13. Robert Edmond JONES. Op. Cit., p. 135-6.
14. _____. Idem, p.77.

**José Dias é*

cenógrafo de teatro, cinema e televisão. Mestre e Doutor pela Universidade de São Paulo (USP), Professor Titular de Cenografia da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (Unirio), além de professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Prêmios: Molière, IBEU, Shell, Oscarito, Mambembe, Cultura Inglesa e Paschoalino.

Os Não-Lugares: teatro de rua como resistência¹

André Carreira²



Refletir sobre o teatro de rua no Brasil contemporâneo exigem pensar sobre seu lugar social e suas relações com o modelo de cidade que se desenvolve no país. Para estudar essa modalidade teatral, sempre relacionada com a idéia de teatro popular, é necessário ampliar nosso ponto de vista e pensar a complexidade tanto do contexto cultural contemporâneo como da própria diversidade de formas teatrais que hoje em dia ocupam nossas ruas.

O teatro de rua é uma manifestação que se caracteriza por ocupar o espaço urbano e dessa forma propõe sempre a resignificação dos sentidos da rua. Cabe dizer que as ruas das cidades brasileiras têm sofrido mudanças significativas nas últimas décadas e estas mudanças se relacionam diretamente com amplos processos da cultura contemporânea. As cidades cresceram reforçando as contradições da expansão dos bolsões de pobreza e de violência, ao mesmo tempo que o *establishment* tratou de criar espaços limpos e "organizados" que de fato buscam esvaziar a silhueta urbana de sentidos mais autônomos apagando assim suas contradições.

Este fenômeno de "limpeza" urbana pode ser percebido a partir do discurso mediante o qual se sugere a possibilidade e a necessidade de incorporação de um projeto de cidade definido pelo desejo de incorporação ao universo do *Primeiro Mundo*. O projeto de mundialização parece

operar de forma significativa em diferentes iniciativas políticas e caracteriza o discurso dos administradores que o oferecem como uma promessa de bem estar para um futuro imediato

Ao pensar esta cidade que se pretende integrada aos padrões mundiais, regida fundamentalmente pelas exigências dos ciclos mais intensos do consumo é interessante trabalhar com a noção dos Não-Lugares, proposta por Marc Auge. Estes Não-Lugares se definem como lugares não relacionais e não históricos, isto é, não antropológicos. Seriam então espaços que não conformam identidades, senão que se oferecem como simulacros do paraíso capitalista, por isso não definem pertinências e apenas implicam em compromissos com o próprio consumo. O Não-Lugar representa um lugar que não é mais que uma zona do consumo que opera sem construir nenhuma idéia de território e de identidade, onde os indivíduos não precisam mais que navegar através dos fluxos consumistas.

O capitalismo atual, identificado pela lógica da globalização, define a construção dos sentidos da cidade e busca instalar espaços que se organizam mediante mecanismos dos Não-Lugares. Por isso a expansão dos *shoppings centers*, *malls*, hipermercados, condomínios fechados e todas as formas urbanas que se pretendem limpas e imunes às agudas contradições de nossa sociedade. Estes espaços se caracterizam por oferecer cenografias que representam a auto-imagem do sistema como marco do consumo. A própria cidade como um todo parece submetida a um tratamento que amplia os espaços de fruição consumista em detrimento dos lugares relacionais.

Frente a essas tendências surgem diferentes movimentos de resistência cultural. No caso do fenômeno teatral está claro que sua natureza vivencial, presencial e artesanal implica na possibilidade de resistência a estes processos de homogenização dos espaços urbanos. É particularmente interessante observar o teatro de rua como uma manifestação que ocupa uma posição de destaque neste processo.

Se no Brasil o teatro de rua viveu um grande crescimento

nos anos 80 – sobretudo sob o impulso dos processos de retomada das ruas vivenciado como parte do fluxo democrático do período – nos anos 90 não somente diminuiu seu ritmo de trabalho como viu desaparecer um grande número de grupos que haviam escolhido a rua como cenário.

Os remanescentes dos anos 90 haviam perdido aquele elemento chave de seu lugar político, elemento este que diz respeito ao papel do teatro de rua como instrumento da luta contra a ditadura militar. A partir destas novas circunstâncias, foi surgindo um outro olhar sobre a rua e diferentes repercussões sócio-culturais para o teatro de rua.

Se a ditadura propunha fazer da rua o espaço da ordem e da ausência da política, a democracia – passado o período das grandes ebulições de rua – pretendeu construir na cidade sua plataforma “modernizadora primeiro mundista”. Frente a isso os grupos trataram de construir espetáculos relacionados com a necessidade de fazer da rua o espaço do encontro cidadão com o fim de redefinir o próprio sentido desse âmbito social.

Neste processo se pôde perceber um deslocamento de um discurso ideológico que via a rua como arena da discussão política, que exigia uma postura quase pedagógica para uma atitude mais relacionada com o intercâmbio de experiências coletivas. Se antes os grupos se consideravam como porta-vozes dos elementos da memória, surgiu nos anos 90 a necessidade de que o espetáculo fosse uma voz convocante da própria expressão dos vizinhos, um teatro que se fundava mais na identificação de códigos compartilhados com o público.

O moderno teatro de rua brasileiro surgiu marcado por um signo político militante, principalmente por iniciativa dos Centros Populares de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). O teatro de rua surgiu neste contexto com o fim de dialogar com as camadas populares da população. Depois do ciclo do CPC surgiram grupos independentes que trabalharam na rua motivados pelas lutas democráticas de diferentes signos. Estes grupos utilizaram as ruas como espaço alternativo que permitia um contacto direto com a população dos bairros acreditando que a relação com as comunidades populares significaria encontrar o lugar natural do teatro³. Estas iniciativas usaram a rua como um lugar útil para romper com as barreiras que os separavam desse público que não freqüentava os teatros.

□ O TEATRO DE RUA É UMA
MANIFESTAÇÃO QUE SE
CARACTERIZA POR OCUPAR O
ESPAÇO URBANO E DESSA
FORMA PROPÕE SEMPRE A
RESIGNIFICAÇÃO DOS
SENTIDOS DA RUA. □

E s t e s
grupos também
tiveram como
r e f e r ê n c i a
modelos de
g r u p o s
estrangeiros tais
como os norte-
americanos *Bread
and Puppet*, *Living*

Theatre, *Teatro Campesino* de Luis Valdez, e o argentino *Grupo Los Lobos*, que combinaram suas preocupações políticas com a experimentação de formas teatrais. Neste caso o *Living Theatre* – que esteve trabalhando no Brasil por quase um ano (1978) – deixou marcas significativas, especialmente no que se refere à forma de estruturação do trabalho coletivo e ao uso da rua para espetáculos específicos para este espaço⁴.

O processo de democratização desatado a partir da campanha pela anistia (1978-79) e continuado nas massivas passeatas pelas eleições diretas (1984-85) mudou o caráter das ruas, ampliando os sentidos potenciais desse espaço para os realizadores teatrais. Se antes a rua foi um espaço a conquistar, passou a ser um espaço a ser ocupado mediante a conformação de situações de encontro com um público pouco acostumado a este tipo de apresentações. Estas configurações implicaram na abertura de uma zona de trabalho, o que demandou, além de outros referenciais técnicos, novos discursos ideológicos. Foi então quando se inaugurou uma idéia de teatro de rua como uma modalidade espetacular específica com seus próprios códigos.

A instalação da democracia deslocou o debate da questão diretamente política para as questões sociais mais amplas e conseqüentemente para a discussão das próprias referências da cultura que se relacionam com os espaços da cidade.

Nestes processos os grupos se viram forçados a buscar outras matrizes que fossem além dos modelos do teatro militante que havia funcionado até então como modelos básicos. Isso conduziu os grupos a uma busca de referenciais técnicos que encontrou eco quando da chegada dos grupos relacionados à “Antropologia Teatral” durante a segunda metade dos 80s. A influência de Eugenio Barba, que efetivamente marcou parte do teatro da América do Sul, trouxe novos parâmetros sobre a preparação do ator e ajudou a re-situar o teatro de rua em um novo lugar a partir da noção de Teatro de Grupo como

alternativa identitária.

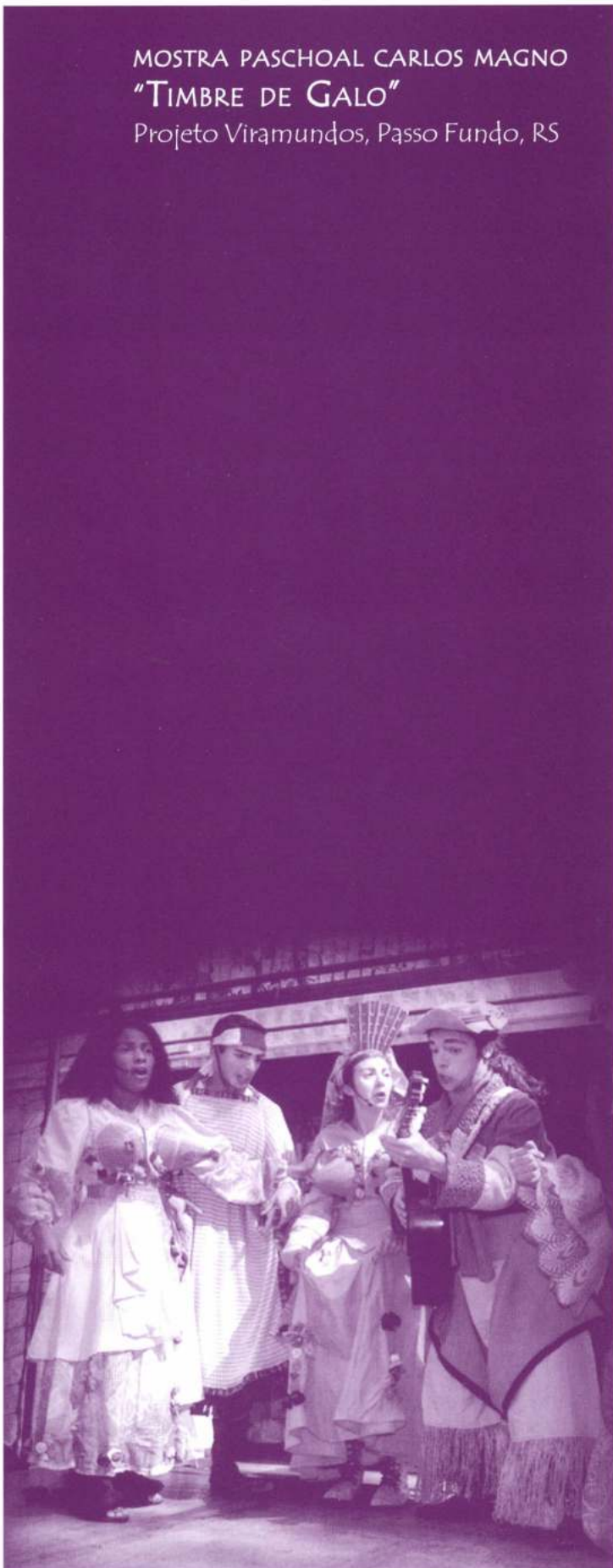
A proposição de Barba – expressada no seu livro *Além das ilhas flutantes* -, de que é necessário redefinir o papel do teatro, e particularmente do sentido do coletivo no teatro, constituiu um ponto chave para criar ao seu redor uma percepção de que ele era o porta-voz de um novo teatro. Para os realizadores do teatro de rua na América Latina o discurso de Barba teve a virtude de que considerava a modalidade de rua sem fazer distinções de valor com a cena das salas, outorgando assim um *status* experimental que ninguém atribuía a esta forma de teatro no continente.

Os grupos europeus que visitaram a América Latina neste período (*Odin Teatret*, *Farfa*, *Poltash*, *Táscabile Di Bérgamo*, entre outros) mostravam aos grupos locais modelos exemplares de organização que estavam acompanhados de um discurso muito coerente sobre o Grupo como célula básica de um novo teatro. Este teatro seria uma alternativa ao sistema tradicional do mercado. Neste contexto o teatro de rua representava uma forma de explicitar uma tomada de posição independente antes que significar uma busca do popular, e desta maneira se relacionava mais com o princípio da coesão grupal, da constituição de um movimento. Se a pós-modernidade impõe fluxos de cidadãos que não se caracterizam por propor o encontro, mas sim que intensificam o pragmatismo do uso da cidade segundo a lógica do consumo, estas propostas de teatro de rua se assentam justamente no projeto de fazer dessa modalidade teatral um instrumento de *grupalidade* e do resgate do humano mediante a resignificação de espaços da cidade.

Desta forma, do anterior compromisso militante se passou a buscar uma nova posição que situasse o teatro de rua em uma zona de oposição principalmente às forças da indústria cultural. A partir disso se pode dizer que fazer teatro na rua passou a significar principalmente a adoção de uma atitude de identidade, em primeira instância, frente ao próprio meio teatral.

MOSTRA PASCHOAL CARLOS MAGNO "TIMBRE DE GALO"

Projeto Viramunços, Passo Fundo, RS



Devido principalmente à influência dos grupos da *Antropologia Teatral* se estabeleceu um vínculo com a busca da excelência atorial a partir da noção de treinamento. Definir um ator – um novo modelo de ator apto para a rua e uma nova coleção de procedimentos para formar este ator – passou a ser um ponto chave para os grupos. Isso repercutiu de forma direta na utilização de elementos técnicos tais como as pernas-de-pau, bandeiras e espetáculos desfiles, bem como das técnicas do circo e a acrobacia. Pareceu necessário então, provar todos os elementos com vistas a poder dizer qual seria o teatro de rua daquele momento, qual seria a linguagem necessária para definir a ocupação da rua. Isso não ocorreu sem que alguns grupos buscassem justificativas para a utilização destas técnicas, que inundavam as oficinas e conversas de grupos provenientes da Europa, nas matrizes de nossa teatralidade nacional⁵.

Na atualidade, é possível observar que esta condição do teatro de rua – mais relacionada com a excelência técnica – implicou em uma mudança no perfil social. As pressões do sistema de financiamento público criado pelo governo federal nos anos 90 também implicou em orientações que aproximam os realizadores teatrais aos mecanismos empresariais de produção de espetáculos. Isso representa uma mudança radical de perspectiva que vem operando nos últimos anos de forma cada vez mais intenso.

Este aparato técnico e ideológico redefine as relações do teatro de rua com a própria cidade. O deslizamento dos eixos políticos para zonas mais relacionadas com o técnico e com a noção da comunidade que nasce no próprio grupo implica em um novo olhar sobre a cidade. Se antes as ruas da cidade eram especialmente o palco do conflito, das manifestações massivas, a silhueta urbana passou a ser reconhecida como um sítio que pede novos sentidos, novas simbologias.

Isso não significa dizer que os grupos passaram a ignorar os conflitos que ocupam as ruas, senão a perceber que mediante o trabalho com o teatro de rua é possível instalar nos espaços da rua situações de encontro – cerimônias sociais – que terão a capacidade de discutir a própria cidade. Assim, vários realizadores de teatrais reafirmam o papel social dessa modalidade teatral e reforçam discursos que consideram o teatro de rua como um referente do teatro político comprometido e uma manifestação artística de resistência.

O espaço social que ocupou o teatro de rua nos anos 80/90 definiu um circuito que não rompeu de forma direta os vínculos com a cultura popular, ainda que as propostas mais dinâmicas do

período não estivessem centradas em modelos populares senão que experimentaram uma ampla gama de modos teatrais.

A idéia de descobrir a “cultura da rua e tomá-la como referência”, proposta inicialmente por Amir Haddad, pareceu outra vez definir rumos que não excluem os contatos com o popular, mas que se organizaram a partir do desenvolvimento de experiências com linguagens que fundiam múltiplas influências. Reivindicar a lógica da rua como material fundamental e assumir o fluxo de energia dos usuários como guia das performances implicava em adotar uma postura de não aceitação de uma rua que despersonaliza os cidadãos, buscando que os espetáculos construam um Lugar no qual cada pessoa possa expor suas próprias necessidades a partir do encontro com os atores, e por meio destes, aproximar-se aos outros transeuntes, forjando assim uma verdadeira cerimônia⁶.

Observar esta atitude em relação aos elementos da rua é determinante para compreender o teatro de rua como um fenômeno de resistência cultural. O reconhecimento de uma dinâmica específica da rua implica em afirmar as possibilidades culturais híbridas (García Canclini) que não se ajustam simplesmente à lógica dominante.

O fato de negar a lógica da sala teatral, simbolicamente o âmbito “rentável” do mercado teatral, fez com que os grupos instalassem uma forma de pensar o caminho de uma profissionalização que se pensava como independente dos circuitos dominantes. É importante destacar que os grupos de rua expressam reiteradamente

posições ideológicas críticas à lógica cultural dominante, ainda quando não deixaram de estabelecer vínculos com o financiamento proveniente de empresas. A decisão de tomar a rua como espaço teatral, apesar de que implica assumir uma posição de conflito com a lógica do mercado, não impediu

□Ao □DESORGANIZAR□ O FLUXO DA RUA O TEATRO SE PROPÕE A CONSTRUIR LUGARES, POIS SUGERE AO TRANSEUNTE REDEFINIR SUA RELAÇÃO COM OS ESPAÇOS DA CIDADE.□

que os grupos construíssem alternativas de produção que mesclavam práticas de auto-gestão com patrocínios empresariais.

Os grupos buscavam alçar mão de todas as possibilidades a seu alcance e exploraram a condição de marginalidade que o estar na rua proporciona, para difundir seus espetáculos assumindo também certo exotismo que aparece associado à opção pela rua.

Depois daquilo que podemos considerar como o “ciclo da *Antropologia Teatral*” surgiram no final dos anos 90 novas tentativas de utilização da cidade que se caracterizaram por irromper no espaço urbano produzindo aquilo que pode ser considerado um teatro de invasão. Está claro que aqui se pode ver a influência de espetáculos de alguns grupos que visitaram o Brasil tais como: *Dimonis* de Els Comediants (Espanha); *Bivouac* de Generik Vapeur (França); *Tirolésa* da Organización Negra (Argentina).

Os espetáculos de invasão dialogam diretamente com a silhueta da cidade, pois se fundam na premissa de ruptura de códigos e ordenamentos urbanos a partir das suas formas de apropriação da rua. As propostas invasoras partem do princípio de que a rua é um espaço de convivência fugaz que predispõe para os jogos e para a participação espontânea dos transeuntes. Jogos estes que comprometem a percepção espacial do espectador. Romper com os códigos utilizando os edifícios e objetos urbanos enfatizaria este estado de disponibilidade que escapa a toda intenção utilitária, que como afirma Jean Duvignaud é parte fundamental do jogo.

Desde este ponto de vista o jogo teatral no espaço da rua pode criar ‘zonas lúdicas’, por meio das quais os artistas podem invadir o espaço público e assim modificar, ainda que momentaneamente, os sentidos sociais destes espaços.

O teatro de rua é um acontecimento cuja consequência imediata é a instalação na cidade de uma “desordem” que é ao mesmo tempo questionadora das normas e propositora de novas condições para o

□ Ao PENSAR ESTA CIDADE QUE SE PRETENDE INTEGRADA AOS PADRÕES MUNDIAIS, REGIDA FUNDAMENTALMENTE PELAS EXIGÊNCIAS DOS CICLOS MAIS INTENSOS DO CONSUMO É INTERESSANTE TRABALHAR COM A NOÇÃO DOS NÃO-LUGARES, PROPOSTA POR MARC AUGÉ. ESTES NÃO-LUGARES SE DEFINEM COMO LUGARES NÃO RELACIONAIS E NÃO HISTÓRICOS, ISTO É, NÃO ANTROPOLÓGICOS. □

cidadão. Ao “desorganizar” o fluxo da rua o teatro se propõe a construir Lugares, pois sugere ao transeunte redefinir sua relação com os espaços da cidade. O elemento de resistência que identifica o teatro de rua diz respeito às tentativas permanentes por preencher de sentidos os espaços da cidade. Há entre os realizadores de teatro de rua uma percepção de que esta modalidade cumpre a tarefa fundamental de propor sentidos para a vida da rua que na atualidade perde em um ritmo intenso o sentido cidadão e valores coletivos.

Se o capitalismo – na pós-modernidade – parece instalar na cidade cada vez mais a necessidade dos Não-Lugares, seria decisivo insistir na preservação dos Lugares. Isso reforça o caráter transgressor do teatro de rua, que além de denunciar a cara segregacionista que as cidades adotam, transgride as regras de uso da cidade, e por isso tende a se converter em acontecimento de ruptura. Por isso o teatro de rua repercute como modelo de linguagem alternativa ainda quando não se oferece como instrumento consciente de conflito com a lógica do sistema.

Mesmo em condições adversas o movimento de teatro de rua segue mantendo atitudes que o situam em territórios desde os quais não se pode evitar resistir, ainda mais não seja por que estar na rua é se manter sempre próximo aos limites.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Renata de e AZEVEDO José Fernando. **Apropriações do espaço urbano**. In Camarim; São Paulo; ano IV, n. 30 Julho/Agosto, 2003

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da paixão**. Secretaria Municipal de Cultura/ FUMPROARTE, Porto Alegre, 1979.

AUGÉ, Marc. 1994. **Los “no lugares”. Espacios del anonimato (Una antropología de la sobre modernidad)**. Barcelona, Gedisa.

BARBA, Eugenio. **Más allá de las islas flotantes**. Buenos Aires. Firpo e Dobal Editores: 1987.

CARREIRA, André. **La Pasión en la calle: El Teatro callejero en la**

Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80. Editorial Nueva Generación. Buenos Aires, 2003.

_____. **Teatro de rua: mito e criação no Brasil.** In ARTCultura, Universidade federal de Uberlândia, nº 2 V. 1, 2000.

_____. **Teatro de rua como apropriação da silueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito,** in Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 1-309, 2001.

_____. **Teatro Popular no Brasil: a rua como âmbito da cultura popular.** In Urdimento, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 4, dezembro, 2002.

DUVIGNAUD, Jean. **Juego del juego.** México. Fondo de Cultura Económica. 1982.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas; Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** México. Nueva Imagen 1989.

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância.** Editora Perspectiva, São Paulo.

HADDAD, Amir. **Teatro: magia sem mistério.** In Cultura Rio. Ano I, nº 1. Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura. .23. 1988.

TYTELL, John. **Living Theatre – Arte, exile and outrage.** London, Routledge, 1997.

VÁRIOS. **Teatro na rua versus teatro na rua.** Belo Horizonte, PMBH/SMC, v. 1, nº 1, Janeiro de 1995.

Notas

¹ Este artigo é uma versão do texto *Sobremodernidad y los No-Lugares: el teatro callejero como resistencia*

anteriormente publicado na Revista Conjunto da Casa de las Américas, Cuba, n. em 2005.

² Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, pesquisador do CNPq, e diretor do Grupo (E)xperiência Subterrânea.

³ Um dos grupos exemplares deste período foi o grupo *Teatro União e Olho Vivo (TUOV)*. O *Olho Vivo* utilizou diferentes espaços com o fim de aproximar o teatro às comunidades carentes. O trabalho com a cultura popular impulsionou este grupo à rua ainda quando isso não determinou pesquisa de linguagem de rua. Em geral o *TUOV* – referência fundamental do teatro popular de São Paulo – levava à rua seus espetáculos criados para espaços fechados com o objetivo de reunir a maior quantidade de público possível.

Nos anos 70 não se registrou um número significativo de projetos específicos de teatro de rua. Tal como o *TUOV*, que não buscava a rua como espaço preferencial, a maioria dos grupos de teatro do período frequentaram a rua como uma circunstância derivada da falta de espaços disponíveis ou do desejo de um contato imediato com os habitantes dos bairros carentes.

⁴ Nos anos 80 o grupo *carioca Tá na Rua*, dirigido por Amir Haddad preconizava o retorno do artista ao seu âmbito natural de pertinência, instalando ali novas condições de diálogo com os transeuntes, pois a rua parecia um território mais livre. Haddad buscou absorver do próprio funcionamento da rua seus elementos estruturais, assim, o grupo construiu o conceito de um espetáculo que sempre nasce de uma “roda”. O *Tá na Rua* se comprometeu com a tarefa de reconstruir o simbólico da rua revalorizando a rua como espaço criador autônomo não institucionalizado, noção libertária que repercutiu de forma positiva junto aos grupos mais jovens.

⁵ Neste sentido a experiência do Grupo Galpão, da cidade de Belo Horizonte, é uma demonstração de uma via que investiu na qualidade da encenação e da técnica atorial como eixo do espetáculo de rua com o fim de estabelecer contato com o cidadão comum. A sofisticação do trabalho do Galpão propunha instalar um espetáculo refinado que causara impacto pela beleza e riqueza da técnica. Ainda que não se possa dizer que o trabalho deste grupo tivesse uma intenção clara de dialogar com as regras da cidade ou de questionar os projetos urbanos, sua presença nas ruas conquistou a atenção da imprensa, o que lhe permitiu estabelecer um espaço de reflexão sobre o teatro de rua. O Galpão se constituiu na grande referência nacional e rapidamente se fez o modelo de um teatro de rua que claramente se definia pela exuberância do espetáculo

⁶ Outro grupo que cumpriu um importante papel na conformação do campo do teatro de rua nos anos 80 foi o Ói Nóis Aquí Travéis de Porto Alegre. Este grupo, que nasceu a partir de intervenções teatrais junto aos movimentos sociais e político utilizou elementos formais tributários da estética do *Bread and Puppet* e posteriormente se observou uma aproximação do grupo aos modos de trabalho relacionados com o teatro épico.

Algumas notas sobre o trabalho de Keith Johnstone e a Improvisação

Patrícia de Borba (Pita Belli)*



Autor, diretor e professor de teatro, o inglês Johnstone iniciou sua carreira teatral como autor e chegou a ser chefe do departamento de escritores no *Royal Court Theatre*. Tendo, segundo ele próprio, perdido a habilidade para escrever, aproveitou algumas oportunidades para dirigir espetáculos. Mas logo cairia também no mesmo impasse. Foi então que iniciou suas atividades como professor e deu início aos exercícios que viriam a constituir seu método de trabalho, hoje reconhecidamente eficaz no treinamento de atores através da Improvisação. Suas principais idéias se encontram publicadas em um livro que aborda o tema de maneira convergente, através de relatos de exercícios aplicados. Trata-se de *IMPRO, Improvisación y el teatro* (IMPRO, Improvisação e o teatro), encontrado em tradução para o espanhol numa publicação da editora *Cuatro Vientos*, do Chile. Em seu livro aborda a questão do trabalho sobre si mesmo, o desnudamento da personalidade, que segundo ele está escondida pelos meios de defesa que adquirimos ao longo do tempo, e o exercício em grupo, garantindo o processo colaborativo, sempre atento aos detalhes relativos à espontaneidade, principalmente no que se refere aos aspectos culturais e psicológicos que interferem na sua prática.

Ao contrário de muitos mestres do teatro, Johnstone não deu início ao ensino da atuação com base em necessidades pessoais – pois não era um ator –, mas quase que por acaso. Quando integrava o

departamento de escritores do *Royal Court Theatre*, havia incentivado George Devine, que havia sido aluno de Michel Saint-Denis, que por sua vez era sobrinho de Jacques Copeau, para que lá se abrisse um estúdio para atores. Devine já havia demonstrado o interesse nesse assunto e, por fim, em 1963, junto com o diretor William Gaskill finalmente deram início a tal intento. Como Keith Johnstone já integrava o quadro do *Royal Court Theatre* e tinha muitas teorias, foi convidado a dar aulas para os atores. Resolveu então que daria aulas de “Habilidades Narrativas”, o que seria mais adequado por ser de sua área de domínio. No entanto, não muito afeito às discussões, resolveu realizar suas aulas de maneira prática, uma técnica que já utilizava no Grupo de Escritores do próprio *Royal Court*. Nessa época, assim como tantos outros, tinha uma visão de Stanislavski que, segundo ele próprio, era equivocada, e tratava de contrapor os ensinamentos do grande mestre russo, pensando que só poderiam ser utilizados para o teatro naturalista, assim como acreditava que sua insistência nas “circunstâncias dadas” poderia ser limitante para a espontaneidade. Também não lhe pareciam contribuir para o trabalho as exigências que seus atores faziam relacionadas ao “quem”, “o quê” e “onde”, que supôs fossem de origem estadunidense, pois mais tarde tomaria contato com o livro de Viola Spolin, *Improvisação para o teatro*, no qual aparecem descritos. Desta maneira, por não ter um método no qual se apoiar para seus ensinamentos acabou por criar um próprio.

A questão fundamental que se apresenta a Johnstone, relativa ao trabalho do ator, diz respeito à espontaneidade. Estudioso da antropologia e da psicologia, desde cedo percebeu a dificuldade de seus alunos em oferecerem respostas aos jogos propostos. Além disso, sempre foi um grande observador de si mesmo e de como havia sido, pouco a pouco, tolhido em seu poder criativo pelo próprio meio educacional e pela postura de seus professores. Dentre estes, no entanto, tomou como exemplo Anthony Stirling, que teria se destacado no desenvolvimento da imaginação criadora de seus alunos, mais que tudo pela postura

que assumia diante da classe. A partir da experiência pessoal, portanto, Johnstone acredita que qualquer método pode ser eficaz desde que se crie um ambiente que permita ao aluno expressar-se a partir de suas referências próprias e não conforme modelos impostos pela sociedade. Segundo ele, um bom professor pode tornar eficiente qualquer método e um mau professor pode destruir o melhor deles.

No capítulo referente à espontaneidade, Johnstone aborda a questão da imaginação, afirmando que é possível converter um aluno não imaginativo em um aluno imaginativo muito rapidamente. E analisando as causas de falta de imaginação, ou daquilo que a impede de manifestar-se, ainda afirma que: "Tanto a imaginação quanto a percepção não requerem nenhum esforço, a menos que pensemos que se está cometendo um 'erro', coisa que nossa educação nos estimula a acreditar. Então nos percebemos como 'imaginando', como 'pensando em uma idéia', mas realmente o que estamos fazendo é falsear o tipo de imaginação que acreditamos que deveríamos ter"¹ (1990, p. 72). Quando se pede a um ator que improvise, ele provavelmente tentará "pensar" em alguma idéia "original", pois seu desejo é parecer inteligente. Decorrerá daí, segundo Johnstone, que dirá e fará uma série de coisas inadequadas, sem se dar conta de que quanto mais óbvio seja um improvisador, mais autêntico parecerá, pois não existem duas pessoas iguais, capazes de fazer uma mesma coisa de uma mesma maneira. No *como* fazer é que reside o cerne da originalidade.

Os exercícios que Johnstone propõe, a partir das considerações sobre o potencial imaginativo do ator e sua originalidade, visam a buscar a espontaneidade a partir da eliminação da preocupação com o erro, com o julgamento, enfim. Julgamento sobre si mesmo, que, de tão arraigado numa cultura que exige o "sucesso" a qualquer preço, tende a funcionar como uma trava e a impedir o melhor desempenho.

Outra questão abordada por Johnstone em seu único livro publicado, é relacionada à questão do *status*. Não se refere ele ao *status* social, mas àquele que se assume na relação com os outros. Mais uma vez é a partir de suas observações sobre a natureza humana que estabelece as bases de seu método de treinamento. A primeira vez que tentou aplicar alguns exercícios de *status* com seus alunos foi logo após ter assistido a uma apresentação do *Jardim das Cerejeiras* pelo Teatro de Arte de Moscou. Segundo Johnstone a montagem provavelmente havia sido "melhorada" desde que Stanislavski a dirigira há algumas décadas. Mas o que percebeu foi que os atores pareciam ter escolhido, para seus personagens, as motivações mais fortes para cada uma das ações. Embora o

efeito fosse "teatral", começou a se perguntar quais seriam as motivações mais débeis que poderiam ter tido os personagens que observava. De volta ao estúdio, propôs o primeiro dentre os que seriam exercícios sobre *status*. Pediu a seus alunos que colocassem seu *status* apenas um pouco acima ou um pouco abaixo do de seu companheiro. Começou a perceber, então, que as cenas começaram a adquirir autenticidade e os atores pareciam muito mais observadores. Depois, sugeriu a seus alunos que alternassem os *status* numa espécie de gangorra, o que passou a conferir maior dinâmica, ritmo e variados matizes às improvisações. A partir de observações simples procura chamar a atenção de seus atores para a questão de que o *status* está diretamente relacionado com a postura que se assume diante de cada situação e que os sinais estão mesmo nos gestos, movimentos e olhares.

E ainda mais, o *status* não só diz respeito à relação com o outro, mas é basicamente territorial, está diretamente vinculado ao espaço. Em nossa linguagem cotidiana, por exemplo, várias vezes nos referimos a alguma pessoa como sendo "espaçosa". Provavelmente nos referimos a alguém que exerce um *status* alto nas suas relações diárias. Em contrapartida, algumas pessoas tomam para si um *status* baixo, às vezes mesmo para despertar a compaixão. Segundo Johnstone, por um lado ou por outro, provavelmente tais posturas são tomadas como forma de defesa, e faz-se necessário que o ator, em seu treinamento, perceba não só seu próprio *status*, aquele que assume em sua vida pessoal, como se exercite em transitar entre o mais baixo e o mais alto, pois ao fim e ao cabo, é o *status* da personagem que estará buscando. Por fim, todas as propostas de Johnstone visam a levar o ator a uma melhor compreensão do jogo teatral, não só no que tange às relações com o outro que está em cena, ou com o espaço, mas também

▣ AS IDÉIAS CENTRAIS DE KEITH JOHNSTONE SÃO CLARAMENTE FORMULADAS A PARTIR DAS DIFICULDADES COM QUE SE DEPARA TODO AQUELE QUE INTENTA UM TRABALHO DE ATOR: COMO SE PROCESSA O USO DA VERDADEIRA IMAGINAÇÃO CRIADORA. ▣

com o seu público.

Para completar a essa idéia cito o diretor argentino Daniel Veronese, quando, num texto dirigido ao elenco com o qual trabalhava na montagem de *Open House*, diz que os atores devem "Colocar-se abaixo do público. Ser inferiores. Ou pelo menos não pretender ser mais inteligente que o público. Isso os fará mais queridos. Lembrem que todo ator necessita solidariedade a partir do outro lado. Deixem que o público se coloque do lado dos fracos"² (Veronese, 2003, p. 62). Não está ele aqui falando senão de *status*. *Status* do ator diante de seu público. Portanto a amplitude dos exercícios de Johnstone é bastante abrangente. Não só no que se refere ao treinamento do ator em si como ao treinamento do aluno para o universo da representação, para sua relação com aqueles com quem pretende comunicar-se.

Outro capítulo contido no livro de Johnstone se refere ao desenvolvimento das habilidades narrativas, aquelas pelas quais teria dado início ao seu método. Um aspecto bastante relevante desse capítulo está na sua afirmação de que "...o improvisador deve ser como um homem que caminha para trás. Vê onde esteve, mas não presta atenção ao futuro"³ (1990, p. 108). Afirmação que por si só pode parecer bastante simples, mas que tem uma grande implicação quando, na prática se encontra o ator na situação de improvisar. A tendência geral é, na maioria das vezes, a de planejar o que fará, o que contará, e isso impede que ele aproveite plenamente o que está criando ou o que já criou dentro da história que está sendo conduzida. Não é o caso, como diz o próprio autor, de criar uma grande literatura, mas de estimular a capacidade de criar histórias e situações que possibilitem o desenrolar da cena com sustentabilidade.

Os exercícios propostos nesse capítulo têm como objetivo fazer com que o ator crie histórias, cenas, sem ansiedade ou esforço. E para tanto Johnstone afirma que, num primeiro momento, é necessário fazer crer aos atores que o conteúdo daquilo que criam não é importante e que acabará por se desenvolver sozinho. De outra forma talvez

ESPETÁCULO CONVIDADO

"PRÊT-A-PORTER 6"

Maçunãima Grupo Teatral

Direção: Antunes Filho



não consigam progredir. Assim como também parece necessário fazê-los crer que não são responsáveis por sua imaginação, pelo que sua mente lhes proporciona, que não têm domínio sobre ela, para que, por fim, possam aprender a abandonar o controle ao mesmo tempo em que passam a exercê-lo. Mais adiante, acabarão por assumir a responsabilidade por si mesmos.

Depois de ter experimentado os exercícios de Improvisação com seus alunos, ocasião em que todos se divertiam muito, a Johnstone ocorreu perguntar se não estariam enganando a si mesmos, se o trabalho poderia ser realmente tão divertido ou se o era porque, enfim, todos ali se conheciam. Resolveu, então, experimentar realizá-los diante de uma platéia com o intuito de verificar sua eficácia. Descobriu que em determinadas ocasiões o público parecia se divertir muito mais do que eles próprios haviam se divertido no estúdio. A experiência foi tão exitosa que logo começaram a receber convites para apresentações em escolas e, por fim, com apoio do Ministério da Educação, se apresentaram em vários colégios. O que havia começado como simples demonstrações de exercícios acabou por se constituir em verdadeiros espetáculos. Reduziram o número de atores para quatro ou cinco em cada apresentação e fundaram, isso já em 1969, seu próprio grupo, *The Theatre Machine* (A Máquina Teatral), que ficou conhecido como o único de Improvisação pura, já que seus integrantes não preparavam nada antecipadamente. A partir de então estava aberto o caminho para o que Johnstone viria a realizar posteriormente, a fundação do *Theatre Sport*.

Na segunda metade da década de 1970, Keith Johnstone se transferiu para o Canadá onde passou a ensinar seu método na Universidade de Calgary e onde, em meados da década de 1980, fundou o *Theatre Sport*, que congrega grupos que realizam entre si competições teatrais. Duas "equipes" de improvisadores, composta cada uma por um pequeno grupo de atores, se apresentam, uma após a outra, por um tempo determinado, que pode variar entre 5 e 6 minutos, improvisando sobre um tema livre. Há juízes nessas apresentações, que emitem notas sobre a qualidade das representações, e o público pode e deve participar ativamente, incitando ou mesmo influenciando tanto juízes quanto atores.

No entanto, o que nos interessa aqui não é a forma final que assume o trabalho de Johnstone, mas as questões pertinentes à preparação dos atores, à maneira como ele entende o treinamento através da Improvisação, tomando em conta que sua metodologia pode ser aplicada ao treinamento, seja qual for o estilo de representação a que se propõe cada espetáculo. As idéias centrais de Keith Johnstone estão claramente formuladas a partir das dificuldades com que se depara todo aquele que intenta um trabalho de ator: como se processa o uso da verdadeira imaginação criadora. Seu método pode ser considerado como um verdadeiro instrumento para o desenvolvimento das habilidades expressivas para o teatro. Essa consideração, obviamente, não exclui os treinamentos físicos e

vocais que devem também fazer parte da rotina dos que pretendem ampliar suas possibilidades de representação, mas apenas somar-se aos treinamentos, ampliando não somente a capacidade criadora como também as possibilidades do jogo teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JOHNSTONE, K. **IMPRO, Improvisación y el Teatro**. (*IMPRO, Improvisation and The Theatre*. London: Faber & Faber, 1979). Trad. para o espanhol: Elena Olivos e Francisco Huneeus. Santiago do Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990.

VERONESE, D. Las Máquinas poéticas **O teatro transcende**. Blumenau: n. 11, p. 61-62, 2002.

Notas

¹ "Tanto la imaginación como la percepción no requiere de ningún esfuerzo, a menos que pensemos que está cometiendo un 'error', cosa que nuestra educación nos estimula a creer. Entonces nos experimentamos como 'imaginando', como 'pensando en una idea', pero lo que realmente estamos haciendo es falsear el tipo de imaginación que creemos que deberíamos tener".

² "Ponerse por debajo del público. Ser inferiores. O al menos no pretender ser más inteligente que el público. Eso los hará a ustedes más queribles. Recuerden que todo actor necesita solidaridad desde el outro lado. Dejad que el público se ponga del lado de los débiles."

³ "El improvisador debe ser como un hombre que camina hacia atrás. Ve donde ha estado, pero no presta atención al futuro."

***Pita Belli**

Professora do Bacharelado em Teatro da Universidade Regional de Blumenau- FURB; Diretora do Grupo Teatral Phoenix; Coordenadora do Festival Universitário de Teatro de Blumenau; Graduada em Direção Teatral - PUC/PR; Especialista em Ensino da Arte - FURB; Mestre em Teatro - UDESC.

“O REI DA VELA”: Uma Montagem Constituída pelas Inovações nos Procedimentos

Éder Sumariva Rodrigues¹ e Edécio Mostaço²



O Movimento Tropicalista possui sua origem na instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, que tinha como objetivo impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto da vanguarda e das manifestações da arte nacional em meados dos anos 60. Neste sentido, contribuiu fortemente para a objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira. O tropicalismo define-se como

uma tendência artística que, nos anos 60, estendeu-se das artes plásticas, com Hélio Oiticica, ao cinema de Glauber Rocha, passando pelo teatro de José Celso Martinez Corrêa. (...) que reuniu, entre 67 e 68, os compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, os letristas Torquato Neto e Capinam, as intérpretes Gal Costa e Nara Leão, os músicos eruditos de vanguarda Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Sandino Hohagen e Danciano Cozzela, e o conjunto os Mutantes”. (MALTZ, 1993: 41)

O Tropicalismo durou pouco mais que dois anos. Com o fechamento do regime militar e a cáustica ação da Censura pós-1969, era impossível continuar na mesma linha de ação. Os integrantes do movimento, porém, haviam conseguido colocar as cartas na mesa, retomando a linha evolutiva da música popular e ocupando um lugar no mercado, além de responder aos problemas forjados pela cultura de massa num país subdesenvolvido. As canções tropicalistas, pelo seu caráter de colagem, possibilitam várias leituras, onde a paródia e a alegoria

ocupam espaço predominante, fazendo novo uso das propostas de Oswald de Andrade e dos movimentos Pau-Brasil e Antropofágico.

O discurso tropicalista das encenações de “O Rei da Vela” e “Roda Viva”³, ambas dirigida por José Celso Martinez, invocavam alguns dos ingredientes preconizados por Artaud em seu *Teatro da Crueldade*. Em ambas encenações era possível (e plausível) visualizar um ato político concretamente instaurado.

Desencadeador do movimento tropicalista, a encenação de “O Rei da Vela” expressiu uma realidade nova e complexa, demandando a reinvenção de formas que captassem uma nova realidade. Oswald propiciou a José Celso a materialização de uma revolução cênica, quer de forma quanto de conteúdo, projetadas numa dimensão utópica e revolucionária, pois Oswald reviu o país e, em estado de criação quase selvagem, captou a falta de dinamismo histórico de nosso país. A antropofagia encontra-se ligada ao Tropicalismo, sobretudo pelo contraste entre o novo horizonte técnico e o primitivo, constituindo as inter-relações onde Oswald afirmava o caráter brasileiro. *Tropicália* aponta para esta direção, ao efetivar uma paródia do ufanismo nacionalista e do desenvolvimentismo.

Em “O Rei da Vela”, a antropofagia guiou os parâmetros estéticos. José Celso apoderou-se do conteúdo oswaldiano, juntamente com o pensamento revolucionário da época. Desse modo, quebrou as tradições estéticas teatrais vigentes, dominadas pelo realismo, causando um afrontamento com as ideologias nacionalistas, como o ufanismo, o desenvolvimentismo e a ordem burguesa estabelecida. Neste artigo vamos destacar alguns dos principais elementos de visualidade da encenação, procurando entender a rede simbólica e alegórica presente sobre o palco.

O responsável pela extravagante cenografia de “O Rei da Vela” foi Hélio Eichbauer, que seguiu os princípios do projeto antropofágico. Foi uns dos primeiros cenários que construiu depois de sua volta de Praga, onde havia estudado cenografia com Joseph Svodoba.

Na encenação foram utilizados todos os elementos e acessórios indicados nas rubricas de Oswald ao texto, que metaforiza o mundo de sórdido oportunismo de Abelardo I, além de uma janela e um sofá futuristas, manufaturados em madeira e pintados de prateado para parecem cromados. O palco giratório permitia deslocamentos

rápidos, sendo coberto por uma lona⁴ verde-amarela que satirizava, duplamente, o nacionalismo ufanista e o movimento *Verde-amarelo*⁵, evidentes no segundo ato que retratava as maquinações políticas através de conchavos sexuais. Esta lona também sugeria velas derretidas. Outra modificação bastante significativa foi a substituição do retrato de Gioconda por um retrato de Getúlio Vargas, considerado o “pai dos pobres” e a colocação de uma estátua de Nossa Senhora Aparecida numa das paredes do escritório do usurário.

Os elementos de cena propostos no primeiro ato de “O Rei da Vela” sugerem um Brasil de olhos voltados para o futuro, mas ainda preso ao passado, como sugere a rubrica inicial do texto:

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O prontuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos:

MALANDROS - IMPONTUAIS - PRONTOS - PROTESTADOS.- Na outra divisão: PENHORAS - LIQUIDAÇÕES - SUICÍDIOS -TANGAS.
(ANDRADE, 1996: 37)

Tais elementos de cena relacionam-se tanto com o nacionalismo econômico dos anos 30, uma ideologia voltada para o futuro, baseada na industrialização e na modernização, quanto a futura teoria da dependência econômica. Ao descrever o cenário, Oswald revela sua compreensão do significado visual, da comunicação visual teatral em termos críticos, uma vez que eles formatam a estrutura organizacional do sistema de agiotagem vigente na década de 30. Seu pensamento estético nunca foi sistematizado, mas em seus escritos ele sempre reivindicou a provocação, uma postura crítica violenta.

O local de ação das personagens principais é um escritório de usura em São Paulo, onde o *amor, os juros, a criação intelectual, as palmeiras, as quedas d'água, cardeais, o*

□DESENCADEADOR DO MOVIMENTO TROPICALISTA, A ENCENAÇÃO DE □O REI DA VELA□ EXPRIMIU UMA REALIDADE NOVA E COMPLEXA, DEMANDANDO A REINVENÇÃO DE FORMAS QUE CAPTASSEM UMA NOVA REALIDADE. OSWALD PROPICIOU A JOSÉ CELSO A MATERIALIZAÇÃO DE UMA REVOLUÇÃO CÊNICA.□

socialismo, tudo entra em hipoteca e dívida ao grande patrão ausente em toda ação e que faz no final do ato sua entrada gloriosa. (PEIXOTO, 1982: 152)

Abelardo I aparece com um terno cinzento listrado, com um cravo na lapela, sugerindo o figurino do falsário *Arsène Lupin*, um

ladão bem sucedido, segurando um charuto, em alusão a *Groucho Marx*⁶. No segundo ato, na ilha de Guanabara, onde se deleita e se entrega ao ócio permitido por seu poder, aparece com roupas esportivas de luxo, uma vez que acabou de herdar o poder. No terceiro ato, seu figurino faz uma alusão à encenação de “Ubu Rei”, de Alfred Jarry (1873–1907), vestindo um roupão e um cordão comprido demais, tendo na cabeça uma coroa feita com uma lata de óleo Shell, o que simbolicamente remete ao capital estrangeiro.

O cenário do segundo ato propõe-se como um panorama cultural da burguesia brasileira. É o ato da Frente Única Sexual, decorrido numa Guanabara utópica, símbolo da farra brasileira, uma Guanabara de telão pintado de teatro de revista, verde e amarelo. Através de alegorias, recurso bastante utilizado neste tipo de teatro, pode-se notar a personificação das classes sociais, representadas através de figurinos que expressam uma linguagem figurada.

É o ato do modo de viver e do ócio do burguês brasileiro. A única forma de representar essa falsa ação, essa maneira de viver pop e irreal, é proposta pelo Oficina como um país tropical cafona, onde as relações político-econômicas seguem os impulsos das relações sexuais. Como explicita a rubrica,

Uma ilha tropical na baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviavam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras.

A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo, em comunicação com a areia. Platibanda cor de aço com cactos verdes e coloridos em vasos negros. Moveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Uma rádio. Os personagens vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas.

Com o pano fechado, ouve-se um toque vivo de corneta. A cena conserva-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima.

Pela escada, ao fundo, surge primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa e o americano. Passam pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, D. Poloca e João dos Divãs. Saem. Depois o velho coronel Belarmino, fumando um matarato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-lhe um par cheio de vida: D. Cesarina abanando um leque enorme de plumas, em maiô de Copacabana, e Abelardo I, com calças cor de ovo e camisa esportiva. Permanecem em cena. (ANDRADE, 1993: 57)

A cenografia tomou por base o teatro de revista, que obteve seu ápice nas primeiras décadas do século passado. Nesta "ilha tropical", todos os valores e normas institucionais da sociedade são suspensos para dar lugar à libertinagem. "O mau gosto, a cafonice do Brasil é o estereótipo luso-tropicalista – que em definitivo é uma criação dos colonizadores -, das primeiras cartas escritas pelos descobridores e exploradores do século XVI" (GEORGE, 1985: 55). Faz referência à Praça Tiradentes, no centro do Rio, ao Cassino da Urca, ao Pão de Açúcar, lugares ideais para a expressão dessa cafonice brasileira, considerados símbolos da cidade do Rio e do Brasil. Durante todo o segundo ato será vista a inscrição de Olavo Bilac: "*Criança, não verás nenhum país como este*".

No terceiro ato, que parodia a ópera, voltamos ao escritório de usura, mas num estado de decadência, ruína e falência. Oswald, na rubrica, supõe apenas objetos de essencial necessidade para o desenrolar

da cena.

O mesmo cenário do primeiro ato, à noite. A cena esta atravancada de ferro-velho penhorado a uma casa de Saúde. Uma maca no chão. Uma cadeira de rodas. Um rádio sobre mesa pequena. A iluminação noturna vem de fora, pela janela ampla. Heloísa se lastima prendendo com os braços as pernas de Abelardo I. (ANDRADE, 1993: 77)

Sob iluminação fraca, a cortina vermelha com máscaras douradas da comédia e da tragédia era em lona pintada, ao invés de veludo, sendo substituída, no decorrer do ato, por uma tela de fundo com grotescas caveiras luminosas pintadas. Um palco quase nu, um ambiente de penúria, "a ópera passa a ser a forma de melhor comunicar este mundo. É a música do Verdi brasileiro, Carlos Gomes" (STALL, 1998: 92), "... e o nosso pobre teatro... passa ser a moldura do terceiro ato" (DAVID, 1985:55).

Também sob a supervisão de Hélio Eichbauer - autor dos adereços, figurinos e maquiagem⁷ – esta última retoma da tradição teatral o uso de máscaras brancas, com linhas inovadoras. Elas evocam o absurdo, o exagero de cada criatura cência. Procuram um ar circense, sublinhando o tracejado das linhas do rosto, uns simples outros mais arrojados e provocativos. Tais máscaras, no contexto da totalidade da linguagem teatral, tornam-se grotescas, desmascarando as intenções pretendidas pela oficialidade burguesa, destruindo seus esquemas mentais através das intenções explicitadas na maquiagem. Os rostos dos atores deveriam revelar esta dualidade inerente às personagens. Segundo a concepção de Eichbauer e de José Celso, quer os figurinos quanto a maquiagem possuíam este intuito de provocar a dualidade.

Numa foto do ator Fernando Peixoto, que interpretava Abelardo II⁸, a maquiagem mostra esta dubiedade, cortada por um traço dividindo seu rosto "geminiano", oscilando entre o bem e o mal, o falsário e o oportunista, em trânsito entre a esquerda e a direita, de cima para baixo. À esquerda, desenha o formato de uma lágrima que lembra o palhaço, o sujeito massacrado, que levou uma porrada, o oprimido, seu lado subalterno. À direita, o triângulo indica para o alto, aponta para a hierarquia das classes sociais, cujo ápice é seu objetivo.

Na parte superior (olhos e sobancelhas), busca exprimir sua visão de lince, atento à totalidade da situação que ocorre ao seu redor, passa a ser aquele que tudo vê. Na



parte inferior, a boca evoca a imagem da devoração, daquele que se lambuza. Uma frase do Manifesto Antropófago descreve, além de sua maquiagem, o âmago de sua criatura: "só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do Antropófago" (TELLES, 1978: 15). Tendo como guia este parâmetro, Peixoto buscou unir o útil ao agradável, conseguindo captar a essência da rubrica de Oswald¹, ao mesclar a indumentária do domador de feras com a aparência dos políticos gaúchos tradicionais: Getúlio Vargas, na década de 30, e João Goulart, na década de 60.

A figura de Getúlio é vislumbrada na vestimenta: o lenço vermelho no pescoço, a bota gaúcha, a calça bombacha. A perna manca referia-se a Goulart, substituindo a deficiência psicológica por uma física. Sua vestimenta evoca a imagem de um pelego, ou seja, um sindicalista que atua em conformidade com os interesses do patrão, dos políticos denominados pelo trabalhismo, ideologia de Getúlio Vargas que dominava os sindicatos operários da época.

Renato Borghi, nos traços da maquiagem de Abelardo I, caracteriza sua ambição de expansão – financeira, territorial, afetiva, etc - de sempre querer mais. As linhas na testa, em modo crescente e subindo para o alto, sugerem a idéia de que o poder "subiu a cabeça". Sua personagem busca se apropriar de tudo: "num país medieval como o nosso quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional!" (ANDRADE, 1993: 54). Mas há também sua investida erótica sobre Heloísa de Lesbos, ainda que isto seja um negócio para ambas as partes: "Abelardo I: Para te dar uma ilha. Uma ilha para você só!" (ANDRADE, 1993: 49).



No desenho da sobancelha, nota-se novamente o triângulo hierárquico, só que com uma diferenciação de Abelardo II: o desenho evoca sua ambição de poder, de querer subir mais e mais, rumo ao topo. Note-se que em ambos os Abelardos a maquiagem do triângulo está do mesmo lado, evidenciando suas semelhanças, de serem um só, ego e *alter ego* (ANDRADE, 1993: 82).

Colocando-se as faces de ambos em superposição, descobrimos tratar-se de uma mesma personagem, verificando-se a formação de três pólos simbólicos: o central, formado pelos dois triângulos, onde está situado o poder econômico-financeiro, apontando para a América do Norte, ao poder mundial; o segundo pólo, intermediário na máscara de Abelardo I, ainda

que menor, coloca a situação brasileira de afogamento, o dinheiro se encontra nas mãos de poucos: "os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos" (ANDRADE, 1993: 55). Por último, e como sempre, no terceiro, o povo, a ralé que permanece no fundo das questões econômicas vigentes no país, vivendo em exploração.

Além de Ítala Nandi, a primeira atriz a interpretar Heloísa de Lesbos, a personagem também foi interpretada por Dina Staf e Éster Góes, que mantiveram as características criadas por Ítala, "uma Heloísa realmente expressiva, fora de qualquer traço conhecido, e que resultou ainda melhor do que esperava" (NANDI, 1989: 93). Heloísa foi composta com uma maquiagem de máscara branca, azul e rosa. Cores que representavam sua ambivalência erótica: o da fêmea companheira de homens mas também de outras mulheres. Seu figurino, no primeiro ato, era um terno de linho branco, um ramo de café na lapela¹⁰ - símbolo da aristocracia rural cafeeira - um chapéu panamá, bengala, piteira, saqueira, aludindo à sua masculinidade e seu lado "mulher de negócios", onde o casamento com Abelardo era um enlace para salvar sua família da ruína financeira. No segundo ato, usava um biquíni de metal, representando a mulher-objeto, lembrando heroínas espaciais de seriados como Flash Gordon. No terceiro, um vestido branco com a cintura marcada por longa faixa vermelha, típica das heroínas de melodrama.

O cliente Pitanga usava um paletó pintado, de modo a aparentar carne dilacerada e profunda magreza. O imperialista Mr. Jones usava meias soquetes vermelhas, brancas e azuis, óculos de sol e uma máquina fotográfica de turista. Joana (João-dos-divãs), vestia-se como Shirley Temple, mas usava luvas de boxe e munhequeiras, também aludindo ao seu lesbianismo. Já o outro filho do casal, o homossexual Totó Fruta-do-Conde, lembrava os frequentadores dos bailes carnavalescos do Teatro Municipal do Rio,

Premiação do 18º Festival Universitário de Teatro de Blumenau

que tradicionalmente usavam bolero de veludo e calças de cetim branco. Perdigoto trajava um uniforme verde-oliva, aludindo à sua condição de Águia Branca, os seguidores do integralismo de Plínio Salgado, também com o brasão da família. Dona Poloca usava um maiô muito conservador, mas da mesma cor da roupa de Perdigoto, ambos defensores da moral tradicional. Personagens como a baiana e o índio, no segundo ato, são índices que acentuam a cafonice brasileira, ligados ao *Kitsh*¹¹, associados à Tropicália.

A encenação de "O Rei da Vela", não traz somente elementos *Kitsh* para flagrar a cafonice brasileira; há nela elementos que se relacionam com outras estéticas, como o futurismo, o concretismo e o construtivismo. Elementos estes que, em sua somatória, apontavam para uma sensibilidade pós-moderna já em marcha.

Durante a fase de elaboração da montagem, os atores entregaram-se a um laboratório de interpretação e pesquisa comandado por Luís Carlos Maciel, no Rio de Janeiro. Ali, os atores deveriam buscar a gestualidade conforme suas profissões ou situação social de classe. Ele reporta o fato:

Nos últimos meses de 1966, José Celso Martinez Corrêa me convidou para orientar um laboratório de interpretação com os atores do elenco permanente do Oficina e mais alguns outros, especialmente convidados.

Zé Celso queria passar da teoria à prática. Hávamos conversado muito sobre sistemas e técnicas de interpretação, em busca do estilo adequado aos espetáculos do novo teatro brasileiro que nós e nossa geração desejávamos criar. Nosso objetivo era inovar a linguagem do espetáculo teatral e o trabalho do ator era um aspecto central da questão

Zé Celso havia ido fundo no realismo de Stanislavski, num processo de trabalho que culminaria na montagem de *Pequeno Burgueses*, de Gorki. Eu havia estudado, nos Estados Unidos, o célebre *The Method*, que também se baseava em Stanislavski. Mas

| PRÊMIO | INDICADOS | VENCEDOR |
|--------------------|---|--|
| FIGURINO | LUCIANA CHIAICCHIO (POR O MARINHEIRO , DO GRUPO TEATRO EM TRÂMITE, DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA) | MÁRCIO MEDINA (POR COMOVENTO , DO GRUPO ANDAIME DE TEATRO DA UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA/SP) |
| | MÁRCIO MEDINA (POR COMOVENTO , DO GRUPO ANDAIME DE TEATRO DA UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA/SP) | |
| | TÂNIA MARCONDES (POR O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO , DO GRUPO ANHEMBI MORUMBI, DA UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI/SP) | |
| CENÁRIO | MÁRCIO MEDINA (POR COMOVENTO , DO GRUPO ANDAIME DE TEATRO DA UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA/SP) | MÁRCIO MEDINA (POR COMOVENTO , DO GRUPO ANDAIME DE TEATRO DA UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA/SP) |
| | ANDRÉ FRANCISCO E VÍVIAN CORONATO (POR O MARINHEIRO , DO GRUPO TEATRO EM TRÂMITE, DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA) | |
| ILUMINAÇÃO | MICHAEL VALIM (POR TOCA, MARILES UMA HISTÓRIA DA DITADURA MILITAR , DO GRUPO ARTE & FATOS, DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS) | DIEGO BRESANI (POR SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA UNB) |
| | DIEGO BRESANI (POR SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA UNB) | |
| | ANDRÉ FRANCISCO, MARCUS MAGLIA E VÍVIAN CORONATO (POR O MARINHEIRO , DO GRUPO TEATRO EM TRÂMITE, DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA) | |
| CONCEPÇÃO SONORA | HENRIQUE CARVALHO, IVAN NABUCO, JAMES CRAWFORD E LUCAS ANDRADE (POR O MARINHEIRO , DO GRUPO TEATRO EM TRÂMITE, DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA) DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA) | HENRIQUE CARVALHO, IVAN NABUCO, JAMES CRAWFORD E LUCAS ANDRADE (POR O MARINHEIRO , DO GRUPO TEATRO EM TRÂMITE, DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA) |
| | MARCUS VINICIUS E HUGO RODAS (POR SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA UNB) | |
| CONJUNTO DE ATORES | SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR (DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA UNB) | SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR (DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA UNB) |
| | O MARINHEIRO (DO GRUPO TEATRO EM TRÂMITE, DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA) | |

estávamos interessados, agora, nas teorias de Brecht, especialmente na sua idéia de Gestus Social.

Os resultados do tal laboratório foram surpreendentes e muito instigantes. A pesquisa com os atores revelou a presença do *V-Effekt* brechtiano nos efeitos de representação que faziam parte da própria tradição do teatro popular brasileiro, em suas diferentes manifestações. Não era preciso copiar Brecht, como alguns fizeram; era possível desenvolver uma linguagem própria, original – e genuína. (NANDI: 1989, 70)

No seu livro *Teatro Oficina (1958-1982)*, Fernando Peixoto diz a respeito:

Estudamos muito, investigando nossa própria inqueitação e devorando um conhecimento aprofundado da realidade brasileira. Vivíamos com A Revolução Brasileira de Caio Prado Junior. Percorremos as páginas de estudos de Celso Furtado e Mário da Silva Brito, Louis Althusser e Bernardt Dort, Regis Debray e Guevara, Leôncio Basbaum e Edgar Carone, Mário de Andrade e Maiakovski, Artaud e Brecht, Reich e Meyerhold. Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo foi dedicado a ele, depois que assistimos Terra em Transe, com o qual nos identificamos inteiramente) e descobriríamos um universo de deboche sacrílego e destrutivo nos programas de Chacrinha. (PEIXOTO, 1982: 62)

Nos laboratórios com Luís Carlos Maciel, eram tratados tipos profissionais (médicos, bancários, donas de casa etc) e psicológicos bem determinados (a mãe de família, a filha adolescente etc) e, em cima deles, as improvisações deveriam revelar o oculto que lhes fornecia a razão de ser do ponto de vista social. Desse modo, procurava-se evidenciar as engrenagens sociais que as constrangiam.

Brecht salienta que a gestualidade do ator deve procurar pelo *gestus*, um momento de clareza expressiva que leve o público a se deter, apreendendo o verdadeiro significado da situação da personagem e das circunstâncias nas quais está enredada. Germana de Lamare, em sua crítica “Uma Comédia em Transe”, evidencia esta exploração das teorias brechtianas em “O Rei da Vela”: “talvez Brecht e Weil tenham ficado ainda um pouco tímidos, um tanto prisioneiros demais do nosso bom gosto e da tradição ocidental. No Teatro Oficina vai-se mais longe: até a careta e a obscenidade”. (LAMARE in Correio da Manhã, 02/06/68). Assim, a definição de *Gestus* torna-se necessária, na medida em que liga-se de fato entre ação desenvolvida pelos atores e sua significação, chegando até o grotesco.

Gestus não significa uma gesticulação, não se trata de uma questão de movimento das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação aos outros homens. (BRECHT: 1967: 77)

Por uma outra via, também Artaud buscou a purificação

dos gestos dos atores, proposta como uma linguagem autônoma, significativa em si mesma, exaltando-a pela amplificação e rigor na execução.

Para quem esqueceu do poder comunicativo e do mimetismo mágico de um gesto, o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo sua força e porque de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito. (ARTAUD, 1999: 91)

O Grupo Oficina demonstra, com a encenação, o caminho que trilhou rumo à uma nova linguagem, transitando entre Stanislávski, Brecht, Artaud, Meyerhold, Piscator, o circo e o vaudeville, fornecendo uma contribuição cênica original, sintetizada sob o nome de tropicalismo. O ato da conjunção de tantas e tão diversificadas fontes torna a distinção de cada uma de difícil aclaramento, dentro da imensa gama de proposições estéticas contemporâneas. Mas cremos ter destacado alguns de seus mais eloqüentes núcleos de sentido, nesta síntese promovida pelos elementos de visualidade da montagem, tão poderosos que permitiram identificar com clareza os propósitos que animaram toda a concepção da encenação.

Notas

¹ Acadêmico do curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista de iniciação científica do projeto de pesquisa “A encenação no Brasil entre os anos de 1967 – 1974: o Tropicalismo no teatro”.

² Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. Orientador do projeto de pesquisa.

³ Encenação também dirigida por Zé Celso, em 1968. A fábula conta a história de um cantor popular medíocre, manipulado por interesses de várias ordens, que o transformam sucessivamente de cantor jovem identificado com uma jovem-guarda ié-ié, num ídolo da canção de protesto. Sua morte, ao final, propiciou uma das mais famosas cenas de Zé Celso, ao transformar o cantor em novo Prometeu que tem o fígado devorado pelas macacas-de-auditório.

⁴ Os censores não permitiram a colocação da própria

bandeira brasileira.

⁵ Movimento reacionário que surgiu do Modernismo de 1922.

⁶ Groucho (1890-1977), é comediante e faz parte dos Irmãos Marx. A alusão ao charuto, pode se referir a seguinte frase: "Entre uma mulher e um charuto, escolherei sempre o charuto".

⁷ Toda a maquiagem foi trazida de Tchecoslováquia por Hélio, Zé Celso e Renato.

⁸ Deus ex machina do enredo, é o xifópago do antigo ritual dionisíaco, o que pratica a homofagia, o comedor da carne crua e ainda palpitante do cabrão sagrado. (DYONYSOS, 1982; 160)

⁹ Abelardo II: (veste botas e completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver a cintura)

¹⁰ Os membros da família de Heloísa usam ramos de café amarrados com fitas das cores da bandeira de São Paulo.

¹¹ O *Kitsch* passou a denominar, depois dos anos 60, a tendência à supervalorização de alguns signos tomados de outros tempos e lugares e promovidos à categoria de fetiches. Neste sentido, é uma busca individual, romântica, sentimental, prazerosa, livre.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald. *Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 1993.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

MALTZ, B.; TEIXEIRA, J.; FERREIRA, S. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982) Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____, Fernando (org.). *DIONYSOS: Teatro Oficina*. São Paulo: Ministério da Educação e da Cultura-SNT, 1982. [Volume nº 26]

STAAL, Ana Helena Camargo. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo. Editora 34, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

Periódicos

LAMARE, Germana de. "Uma comédia em transe" in *Correio da Manhã*, 02/06/1968

| PRÊMIO | INDICADOS | VENCEDOR |
|-------------------------|--|--|
| ATOR | ANDRÉ ARAÚJO (COMO O PAI, EM SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB) | ANDRÉ ARAÚJO (COMO O PAI, EM SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB) |
| | ERNANI SANCHEZ (COMO AZDAK, EM O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO , DO GRUPO ANHEMBI MORUMBI, DA UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI/SP) | |
| | PAULO NARCISO (COMO SIMON, EM O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO , DO GRUPO ANHEMBI MORUMBI, DA UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI/SP) | |
| ATRIZ | ADA LUANA (COMO A MÃE, EM SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB) | ANA PAULA CARVALHO (COMO DOLORES, EM TOCA, MARILES UMA HISTÓRIA DA DITADURA MILITAR , DO GRUPO ARTE & FATOS, DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS) |
| | ANA PAULA CARVALHO (COMO DOLORES, EM TOCA, MARILES UMA HISTÓRIA DA DITADURA MILITAR , DO GRUPO ARTE & FATOS, DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS) | |
| | PALOMA GALASSO (COMO GRUSCHE, EM O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO , DO GRUPO ANHEMBI MORUMBI, DA UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI/SP) | |
| DIREÇÃO | ANDRÉ FRANCISCO E VÍVIAN CORONATO (POR O MARINHEIRO , DO GRUPO TEATRO EM TRÂMITE, DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA) | HUGO RODAS (POR SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB) |
| | HUGO RODAS (POR SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB) | |
| MELHOR ESPETÁCULO | O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO , DO GRUPO ANHEMBI MORUMBI, DA UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI/SP | SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB) |
| | SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB | |
| | O MARINHEIRO , DO GRUPO TEATRO EM TRÂMITE, DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA | |
| PRÊMIO ESPECIAL DO JÚRI | À MAICYRA LEÃO, COMO "O PONTO" EM SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR , DO GRUPO TUCAN, DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB | |
| MENÇÃO HONROSA | A COMISSÃO JULGADORA DOS ESPETÁCULOS CONCORRENTES AO 18º FUTB DECIDE CONFERIR MENÇÃO HONROSA À EQUIPE TÉCNICA DE PALCO (OSNI CRISTÓVÃO, CARLOS ANTÔNIO FALCÃO LINS, IVAN MARCIANO FELICIDADE, MARCELO RODRIGUES CORREIA, CARLOS ANDREA MAFRA, AUGUSTO CEZAR LUSTOSA, GILMAR AILTON ZICKUHR, GILSON PICKLER E LUIZ CARLOS SÃO) DO 18º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU, PELA DEDICAÇÃO, PRESTEZA E EFICIÊNCIA DEMONSTRADAS AO LONGO DO FESTIVAL, NO CONTATO COM TODOS OS GRUPOS PARTICIPANTES. BLUMENAU, 17 DE JULHO DE 2004 | |

... SOBRE RODAS



"BULHA DOS ASSOMBROS"

Grupo Menestrel Faze-Dô

Lajes, SC

em apresentação no CEJA (Centro de
Educação de Jovens e Adultos)

Blumenau, SC

"A TRÁGICA HISTÓRIA DO DR. FAUSTO"

Projeto UDESC - AHR (Inglaterra)
Florianópolis, SC

em apresentação na Igreja Matriz de
São Pedro Apóstolo - Gaspar, SC



"AMOR POR ANEXINS"

Grupo Cirquinho do Revirado

Criciúma, SC

em apresentação no Asilo São Simeão

Blumenau, SC

"ANTES DO BAILE VERDE"

Grupo Arte & Fatos
Goiânia, GO



"TIMBRE DE GALO"

Projeto Viramundo
Passo Fundo, RS
em apresentação na Praça do
Teatro Carlos Gomes
Blumenau, SC

PALCO SOBRE RODAS

Sendo uma das ações do Festival Universitário de Teatro de Blumenau que abraça a comunidade, o Palco sobre Rodas propicia ao público das localidades mais distantes o acesso à arte e à cultura através dos espetáculos que se apresentam em escolas, ancionatos, hospitais, praças, terminais de ônibus urbanos e outros.

... I Mostra Blumenauense de Teatro



"O MENDIGO OU O
CACHORRO MORTO"

Cia de Triato



"EL MOLINETE"

Grupo Gestus, Uma Fábrica de Sonhos



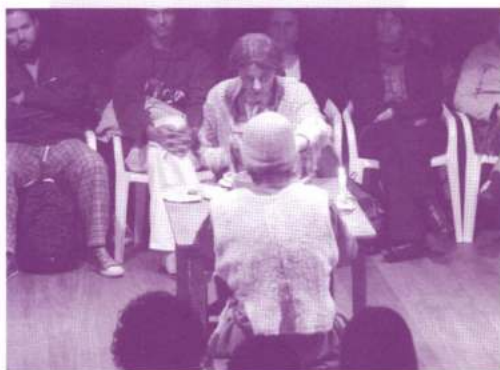
"O GRITO DOS DIAS"

Grupo Elementos em Cena



"A BALSA DOS MORTOS"

Cia OANI de Teatro (Chile/Brasil)



"O S CAMARADAS"

Cia Carona de Teatro



"PALAVRAS, PALAVRAS E PALAVRAS"

Grupo Zajbatsus

[Comissão de Seleção] _____ Fernando Peixoto (São Paulo/SP)

Fernando Villar (Brasília/DF)

Paulo Vieira (João Pessoa/PB)

[Jurados] _____ José Dias (Rio de Janeiro/RJ)

Clóvis Massa (Porto Alegre/RS)

Mônica Montenegro (São Paulo/SP)

Mauro Zanatta (Curitiba/PR)

José Ronaldo Faleiro (Florianópolis/SC)

[Coordenador do Projeto Dramaturgia] _____ Alfredo Megna (Argentina)

[Analísadores de Espetáculos] _____ Silvana Garcia (São Paulo/SP)

Edélcio Mostaço (Florianópolis/SC)

Fátima Saadi (Rio de Janeiro/RJ)

Roberto Mallet (São Paulo/SP)

Robson Camargo (Goiânia/GO)

Walter Lima Torres (Rio de Janeiro/RJ)

[Oficinas]

Iniciación Dramaturgica _____ Alfredo Megna (Buenos Aires / Argentina)

Direção de Teatro de Rua _____ André Carreira (Florianópolis / SC)

*O Texto como Pré-Texto na Configuração do Jogo
Teatral - Em parceria com o projeto Arte na Escola* _____ Biange Cabral (Florianópolis / SC)

*Ator (atriz) ou performer (a)?
Ator -performador / atriz-performadora* _____ Fernando Villar (Brasília/DF)

Cenografia: Criação e Concepção _____ José Dias (Rio de Janeiro/RJ)

Clown: ator, autor e diretor de si mesmo _____ Mauro Zanatta (Curitiba/PR)

Corpo/Voz/Texto: a interrelação dos Movimentos _____ Mônica Montenegro (São Paulo/SP)

Treinamento do Ator _____ Paulo Vieira (João Pessoa/PB)

Treinamento Técnico do Ator _____ Renato Ferracini (Campinas/SP)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 18º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

Profª Noemi Kellermann

Divisão de Promoções Culturais e Eventos

Profª Pita Belli

Coordenação do 18º 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 18º FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE TEATRO DE BLUMENAU

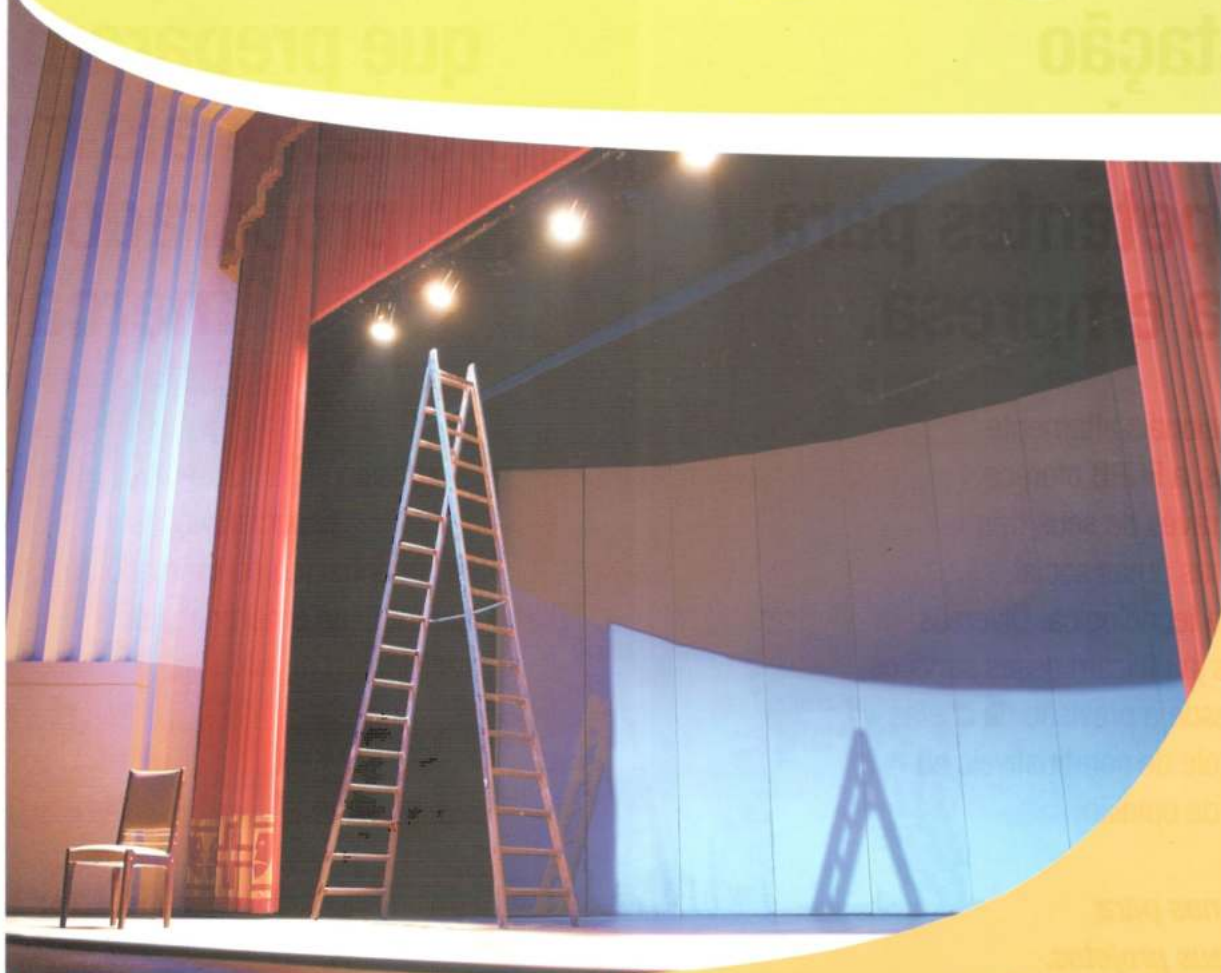
Bia Pasold, Cibeles Bohn

Elfy Eggert, Margarete D'Niss e Mariano Jr.

EQUIPE DE APOIO

Aline Grazielle Appi, André de Souza, Anelise Kunz, Camila Landon Vio,
Falcão, Carlos Crescêncio, Carolina de Borba Vidal, Caroline Carvalho,
Cláudia Chaves de Sousa, Crista Ehrhardt, Cyro Del Nero, Deise Uessler, Desirré Silveira, D. Dina,
Diogo Fontes, Eduardo Schwabe, Gisele Hadlich (Big), Guto Lustosa, Isadora Zendron,
Ivan Marciano Felicidade (Feliz), Jackson Amorim, Janaína Gottardi, Jorge Doro, Joseane de Souza,
Juliana Vendrami, Juliane Stenzinger, Klauss Pfiffer Tofanetto, Leandro Mondini,
Liziane Largura, Luciano Bugmann, Mara de Andrade, Marcelo Correia, Marisa Cesconetto,
Moisés Moraes, Moisés Moraes, Nassau de Souza, Natália Curioletti,
Osni Cristóvão, Paulo Roberto (Choco), Prado Júnior, Tânia Regina dos Santos,
Thaís Behrendt, Tharita Tiago, Vanessa Ern e Vanessa Luchtemberg.

o espaço cênico



19^o

festival
universitário
de teatro
de Blumenau



13^a Mostra Paschoal Carlos Magno
2^a Mostra Blumenauense de Teatro

Oficinas | Palestras | Espetáculos | Palco sobre rodas | Mostra de vídeos

DE 8 A 16 JUL 2005 | TEATRO CARLOS GOMES

Visite o site para adquirir mais informações: www.furb.br/futb

De um lado, prestação de serviços competentes para a sua empresa.

Com profissionais altamente capacitados, a FURB oferece serviços através de seus três institutos, nas áreas social, ambiental e tecnológica. Diversas instituições já utilizam esses serviços, que vão desde a previsão de cheias até o controle de combustíveis ou pesquisas de opinião.

**Consulte-nos para
realizar seus projetos.**



47 221 6082
iptb@furb.br



47 321 0540
ipa@furb.br



47 321 0350
ips@furb.br

De outro, cursos que preparam os profissionais mais procurados do mercado.

Para a sua atualização e crescimento profissional, a FURB oferece mais de 50 especializações e 5 mestrados. Ser reconhecido no mercado de trabalho e garantir sua empregabilidade requer uma reciclagem de alto nível, com professores nacionalmente referenciados e uma instituição com um histórico de formar profissionais de sucesso.

**Faça a diferença.
Faça pós-graduação na FURB.**



FURB. Aprimorando serviços, capacitando profissionais.