

O **Folhetim** responde a um desejo antigo: criar uma publicação de ensaios sobre teatro. Há muito circulamos, uns mais, outros menos, no terreno movediço que liga a teoria e a prática. Viemos de outras experiências em outras publicações, em alguns palcos, salas de aula, cabines de luz e platéias.

O Teatro do Pequeno Gesto sempre se preocupou em registrar nos programas de seus espetáculos as reflexões que acompanharam cada um deles. A partir desta prática, surge o **Folhetim** que reúne profissionais de teatro dispostos a pensar seu trabalho e as questões estéticas que lhe dão sentido.

Pretendemos, apesar da precariedade de recursos, editar um número do **Folhetim** a cada três meses.

Portanto, até abril!



Os editores
janeiro de 1988

O TEATRO DA MORTE	2
Tadeusz Kantor	
D'AUBIGNAC E DIDEROT: DOIS OLHARES SOBRE O ESPAÇO	10
Fátima Saadi	
EM BUSCA DO TEATRO E DO BRASILEIRO	17
Ângela Leite Lopes	
DUAS NOTAS SOBRE O DON JUAN DE MOLIÈRE	22
Walter Lima Torres	
O TEATRO É COISA DO PASSADO	27
Antonio Guedes	
ENTREVISTA DE NELLY LAPORT	32
a Fátima Saadi e Walter Lima Torres	
IL MAESTRO È MORTO! GIORGIO STREHLER: 1921-1997	37
Walter Lima Torres	

O TEATRO DA MORTE*

Tadeusz Kantor

Tradução: Ângela Leite Lopes

1. Craig afirma: a marionete deve voltar; o ator vivo deve desaparecer. O homem, criado pela natureza, é uma ingerência na estrutura abstrata de uma obra de arte.

Segundo Gordon Craig, em algum lugar nas margens do Ganges, duas mulheres irromperam no templo da Divina Marionete, que conservava com vigilância o segredo do verdadeiro TEATRO. Essas duas mulheres tinham ciúmes desse SER perfeito cujo PAPEL invejavam, que era o de iluminar o espírito dos homens pelo sentimento sagrado da existência de Deus; invejavam sua GLÓRIA. Apropriaram-se de seus movimentos e seus gestos, de suas roupas maravilhosas e, através de uma medíocre paródia, começaram a satisfazer o gosto vulgar da plebe. Quando enfim mandaram construir um templo à imagem do outro, o teatro moderno - esse que conhecemos até bem demais e que ainda dura - nasceu: a barulhenta instituição de utilidade pública. Ao mesmo tempo, apareceu o ATOR. Para apoiar sua tese, Craig invoca a opinião de Eleonora Duse *“Para salvar o teatro, é preciso destruí-lo; é preciso que todos os atores e todas as atrizes morram de peste... eles é que são um obstáculo à arte...”*

2. Teoria de Craig: o homem-ator suplanta a marionete e toma seu lugar, causando assim o declínio do teatro.

Há algo de imponente na atitude desse grande utopista quando afirma: *“Exijo muito seriamente a volta do conceito da super-marionete no teatro... e assim que ela reaparecer as pessoas poderão venerar de novo a felicidade da existência e render uma homenagem divina e alegre à MORTE.”*

De acordo com a estética SIMBOLISTA, Craig considerava o homem submetido a paixões diversas, a emoções incontrolláveis e, conseqüentemente, ao acaso como elemento absolutamente estrangeiro à natureza homogênea e à estrutura de uma obra de arte, como elemento destruidor de seu caráter fundamental: a coesão. Craig - assim como os simbolistas, cujo programa, no seu tempo, teve um desenvolvimento surpreendente - tinha atrás de si os fenômenos isolados mas extraordinários que, no século XIX, anunciavam uma nova época, uma arte nova: Heinrich von Kleist, Ernst Theodor Hoffmann, Edgard Allan Poe...

Cem anos antes, e por razões idênticas às de Craig, Kleist tinha exigido que o ator fosse substituído por uma marionete, já que o organismo humano, submetido às leis da NATUREZA, constitui uma ingerência estranha na ficção artística nascida de uma construção do intelecto. As outras queixas de Kleist relacionavam-se aos limites das possibilidades físicas do homem e denunciavam, além disso, o papel nefasto do controle permanente da consciência, incompatível com os conceitos de charme e beleza.

3. Da mística romântica dos manequins e das criações artificiais do homem do século XIX ao racionalismo abstrato do século XX.

No caminho que se pensava seguro e que toma o homem do século das luzes e do racionalismo, eis que avançam, saindo de súbito das trevas, cada vez mais numerosos, os SÓSIAS, o MANEQUINS, os AUTÔMATOS, os HOMÚNCULOS - criaturas artificiais que são

* KANTOR, Tadeusz. Le théâtre de la mort. In: BABLET, Denis. *Les voies de la création théâtrale* XI. Paris: CNRS, 1983, p. 59-65

injúrias às próprias criações da NATUREZA e que carregam em si todo o vazio, TODOS os sonhos da humanidade, a morte, o horror e o terror. Assiste-se ao aparecimento da fé nas forças misteriosas do MOVIMENTO MECÂNICO, ao nascimento de uma paixão maníaca de inventar um MECANISMO que ultrapassaria em perfeição, em implacabilidade, o tão vulnerável organismo humano. E tudo isso num clima de satanismo, no limite do charlatanismo, das práticas ilegais, da magia, do crime, do pesadelo. É a FICÇÃO CIENTÍFICA da época, na qual um cérebro humano demoníaco criava o HOMEM ARTIFICIAL. Isso significava simultaneamente uma súbita crise de confiança em relação à NATUREZA e a esses campos da atividade humana que lhe são intimamente ligados.

Paradoxalmente, é dessas tentativas, românticas e diabólicas ao extremo, de negar à natureza seu direito à criação, que nasce e se desenvolve o movimento RACIONALISTA ou mesmo MATERIALISTA - cada vez mais independente e cada vez mais perigosamente afastado da NATUREZA - a corrente para um “MUNDO SEM OBJETO”, para o CONSTRUTIVISMO, o FUNCIONALISMO, o MAQUINISMO, a ABSTRAÇÃO e, finalmente, o VISUALISMO PURISTA *reconhecendo apenas a “presença física” de uma obra de arte.* Essa hipótese arriscada, tendendo a estabelecer a gênese pouco gloriosa do século do cientificismo e da técnica, só engaja minha própria consciência e só serve minha satisfação pessoal.

4. O dadaísmo, introduzindo a “realidade pronta” (os elementos da vida), destrói os conceitos de homogeneidade e de coerência de uma obra de arte postulados pelo simbolismo, a Art Nouveau e Craig.

Mas voltemos à marionete de Craig. Sua idéia de substituir um ator vivo por um manequim, por uma criação artificial e mecânica, em nome da conservação perfeita da homogeneidade e da coerência da obra de arte, já está hoje ultrapassada. Experiências posteriores que destruíram a homogeneidade da estrutura da obra de arte introduzindo no seu seio elementos ESTRANHOS, por colagens e outros métodos; a aceitação da realidade “pronta”; o pleno reconhecimento do papel do acaso; a localização da obra de arte na estreita fronteira entre REALIDADE DA VIDA e FICÇÃO ARTÍSTICA - tudo isso tornou desprezíveis os escrúpulos do início de nosso século, do período do simbolismo e da Art Nouveau. A alternativa “arte autônoma de estrutura cerebral ou perigo do naturalismo” deixou de ser a única possível.

Se o teatro, nos seus momentos de fraqueza, sucumbia ao organismo vivo e a suas leis, é que aceitava, automática e logicamente, essa forma de imitação da vida que é constituída por sua representação e sua re-criação.

Ao contrário, nos momentos em que o teatro estava suficientemente forte e independente para se permitir libertar-se das coações da vida e do homem, produzia equivalentes artificiais da vida que, por se submeterem à abstração do espaço e do tempo, eram mais vivos e mais aptos a atingir a absoluta coesão.

Hoje em dia, essa alternativa na escolha perdeu tanto sua significação quanto seu caráter exclusivo. Pois criou-se uma nova situação no campo da arte e existem novos âmbitos de expressão.

A aparição do conceito de REALIDADE “PRONTA” arrancada ao contexto da existência tornou possíveis sua ANEXAÇÃO, sua INTEGRAÇÃO na obra de arte pela DECISÃO, pelo GESTO ou pelo RITUAL. E isso é atualmente muito mais fascinante e está muito mais vigorosamente no coração do real do que qualquer entidade abstrata ou artificialmente elaborada, ou do que esse mundo surrealista do “MARAVILHOSO” de André Breton. Happenings, “eventos”, e “ambientações” reabilitaram impetuosamente regiões inteiras da REALIDADE até aqui desprezada, livrando-a do peso de suas destinações corriqueiras. Essa DECALAGEM da realidade pragmática - essa “denegação” fora da rotina da prática cotidiana - mexeram com a imaginação dos homens muito mais profundamente do que a realidade surrealista do sonho onírico.

Foi o que finalmente tirou qualquer importância dos temores de ver o homem e sua vida interferindo diretamente no plano da arte.

5. Da “realidade imediata” do happening à desmaterialização dos elementos da obra de arte.

No entanto, como todo fascínio, este tornou-se, depois de um certo tempo, CONVENÇÃO pura - universalmente, burramente, vulgarmente utilizada. Essas manipulações quase rituais da realidade ligadas à contestação do ESTADO ARTÍSTICO e do LUGAR reservado à arte começaram, pouco a pouco, a tomar um sentido e um significado diferentes. A PRESENÇA material, física do objeto e o TEMPO PRESENTE, no qual podem figurar sozinhas a atividade e a ação, atingiram aparentemente seus limites e tornaram-se um entrave. ULTRAPASSÁ-LOS significava privar essas relações de sua IMPORTÂNCIA material e funcional, ou seja, de sua possível APREENSÃO.

(Como se trata aqui de um período recente, ainda inacabado, fluido, as considerações que seguem relacionam-se e estão ligadas à minha própria atividade criadora.)

O objeto (*A cadeira*, Oslo, 1970) tornava-se vazio, desprovido de expressão, de encadeamento, de pontos de referência, das marcas de uma intercomunicabilidade desejada, de sua mensagem; era orientado para lugar nenhum e tornava-se um logro. Situações e ações ficavam encerradas no seu próprio CIRCUITO, ENIGMÁTICAS (*O teatro impossível*, 1973). Na minha manifestação intitulada *Arrombamento* houve uma INVASÃO ilegítima no terreno onde a realidade tangível encontrava seus prolongamentos INVISÍVEIS. Cada vez mais distintamente especifica-se o papel do PENSAMENTO, da MEMÓRIA e do TEMPO.

6. Recusa da ortodoxia do conceitualismo e da “vanguarda oficial das massas”.

Estou cada vez mais convencido de que o conceito de VIDA só pode ser reintroduzido em arte pela AUSÊNCIA DE VIDA no sentido convencional (ainda Craig e os simbolistas). Esse processo de DESMATERIALIZAÇÃO instalou-se nas minhas atividades criadoras, evitando, no entanto, toda a panóplia ortodoxa da lingüística e do conceitualismo. É certo que essa escolha foi em parte influenciada pelo gigantesco engarrafamento que engasgou essa via, de agora em diante oficial, e que constitui, infelizmente, o último pedaço da grande estrada DADAÍSTA com seus slogans ARTE TOTAL, TUDO É ARTE, TODO MUNDO É ARTISTA, A ARTE ESTÁ NA SUA CABEÇA etc.

Não gosto de engarrafamentos. Em 1973, escrevi o esboço de um novo manifesto, que leva em consideração essa falsa situação. Eis o começo:

“Desde Verdun, o Cabaré Voltaire e o Water-closet de Marcel Duchamp, quando o “fato artístico” foi coberto pelo estrondo da Grosse Bertha, a DECISÃO ficou sendo a única chance que resta ao homem para ousar alguma coisa outrora ou ainda hoje inconcebível. Ela foi durante muito tempo o primeiro estímulo da criação, uma condição e uma definição da arte. Nesses últimos tempos, milhares de indivíduos medíocres tomam, sem escrúpulos nem reticências, decisões. A decisão se tornou coisa banal e convencional. O que era uma via perigosa é agora uma auto-estrada cômoda - segurança e sinalização hiper-melhoradas. Guias, mementos, painéis indicadores, placas, centros, complexos de arte - eis o que garante a perfeita criação artística. Somos testemunhas de um LEVANTE EM MASSA de comandos de artistas, de combatentes de rua, de artistas de choque, de artistas carteiros etc. Nessa auto-estrada já oficial, o trânsito, ameaçando nos afundar num fluxo de rabiscos insignificantes e de pretensos *coups de théâtre*, aumenta a cada dia. É preciso deixá-la o mais rápido possível. Mas não é assim tão fácil! Ainda mais porque está no seu apogeu - cega e caucionada pelo mais alto prestígio do INTELLECTO, cobrindo da mesma forma sábios e bobos - a ONIPRESENTE VANGUARDA...”

7. Nos caminhos secundários da vanguarda oficial. Surgem os manequins.

Minha recusa ferrenha em aceitar as soluções do conceitualismo, embora elas tenham me parecido a única saída no caminho tomado, levou-me a situar, tentando circunscrevê-los, os fatos relatados acima e que marcaram a última fase de minha atividade criadora em vias secundárias suscetíveis de oferecer-me mais chances de desembocar no DESCONHECIDO!

Tal situação, mais do que qualquer outra, me põe à vontade. Todo novo período sempre começa com tentativas sem grande significação; quase nem são notadas, como que em surdina, sem ter muito em comum com a via traçada; tentativas pessoais, íntimas, diria até pouco confessáveis. Nada claras, em todo caso. E difíceis! Tais são os momentos mais fascinantes e mais carregados de sentido da criação artística.

E, de repente, me interessei pela natureza dos MANEQUINS. O manequim no meu espetáculo *A galinha d'água*, de Witkacy (1967), e os manequins em *Os sapateiros*, também de Witkacy (1970), tinham um papel muito específico; constituíam uma espécie de prolongamento imaterial, alguma coisa como um ÓRGÃO COMPLEMENTAR do ator que era o seu "proprietário". Quanto aos que utilizei em grande número no espetáculo *Balladyna*, de Slowacki, constituíam DUPLOS dos personagens vivos, como se fossem dotados de uma CONSCIÊNCIA superior, atingida "depois da consumação de suas vidas". Esses manequins eram já visivelmente marcados pelo selo da MORTE.

8. O manequim como manifestação da realidade a mais trivial. Como um processo de transcendência, um objeto vazio, um logro, uma mensagem de morte, um modelo para o ator.

O manequim que utilizei em 1967 no teatro Cricot 2 (*A galinha d'água*) foi, depois de *O eterno peregrino* e das *Embalagens humanas*, o próximo dos meus personagens a integrar naturalmente minha *Coleção* como mais um fenômeno segundo a convicção que se arraigou em mim há muito tempo de que só a realidade mais trivial, os objetos mais modestos e mais desprezados são capazes de revelar numa obra de arte seu caráter específico de objeto.

Manequins e figuras de cera sempre existiram, mas como que mantidos à distância, no limite da cultura admitida, nos mercados, nas barracas duvidosas dos mágicos, longe dos esplêndidos templos da arte, encarados como curiosidades desprezíveis, servindo apenas para a satisfação e o gosto da população. Mas justamente por essa razão, eles podem - mais do que acadêmicas peças de museu - levantar, no tempo de um breve olhar, um canto do véu.

Os manequins têm também um bafo de pecado - de transgressão delituosa. A existência dessas criaturas feitas à imagem do homem de uma maneira quase sacrílega e quase clandestina, fruto de procedimentos heréticos, traz a marca desse lado obscuro, noturno, sedicioso do fazer humano, marca do crime e dos estigmas da morte enquanto fonte de conhecimento. A impressão confusa, inexplicada, de que é pelo intermédio de uma criatura de enganosos aspectos de vida, mas privada de consciência e de destino, que a morte e o nada entregam sua inquietante mensagem - é isso que nos causa esse sentimento de transgressão, ao mesmo tempo rejeição e atração. Exclusão e fascínio.

O ato de acusação esgotou todos os seus argumentos. O primeiro a se submeter aos ataques foi o próprio mecanismo dessa ação, considerado irresponsavelmente como um fim em si e logo relegado entre as formas mediócras da criação artística, no mesmo barco que a imitação, a ilusão enganadora destinada a abusar do espectador, como as armadilhas do manipulador de feira, a utilização de artifícios ingênuos que escapam aos conceitos da estética, a utilização fraudulenta das aparências, as práticas de charlatão. E ainda vinham se juntar ao processo as acusações de uma filosofia que, desde Platão, e muitas vezes ainda hoje, designa como fim à arte revelar o Ser e sua espiritualidade em

vez de chafurdar na concretude material do mundo, nessa escroqueria das aparências que representam o nível mais baixo da existência.

Não acho que um MANEQUIM (ou uma FIGURA DE CERA) possa substituir, como queriam Kleist e Craig, o ATOR VIVO. Seria fácil e por demais ingênuo. Esforço-me por determinar os motivos e o destino dessa entidade insólita surgida inopinadamente nos meus pensamentos e nas minhas idéias. Sua aparição está de acordo com essa minha cada vez mais forte convicção de que a vida só pode se exprimir em arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, através das aparências, da vacuidade, da ausência de qualquer mensagem. No meu teatro, um manequim deve se tornar um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos - um modelo para o ATOR VIVO.

9. Minha interpretação da situação descrita por Craig. O aparecimento do ator vivo, momento revolucionário. A descoberta da imagem do homem.

Tiro minhas considerações das fontes do teatro; mas elas se aplicam, na verdade, ao conjunto da arte atual. Tudo leva a crer que a descrição, imaginada por Craig, das circunstâncias dentro das quais surgiu o ator, e que traz em si uma análise terrivelmente acusadora, deveria servir ao seu autor de ponto de partida para suas idéias relativas à "SUPER-MARIONETE". Embora eu seja um admirador do desprezo proferido por Craig e de seus ataques apaixonados - ainda mais quando estamos nos confrontando com o total declínio do teatro contemporâneo - devo, no entanto, mesmo aderindo à primeira parte de seu credo, no qual nega ao teatro institucional qualquer razão de existir no plano da arte, me distanciar em relação às soluções que trouxe para o destino do ator. Pois o momento em que um ATOR apareceu pela primeira vez diante de um AUDITÓRIO (para utilizar o vocabulário atual) me parece ser, ao contrário, um tempo revolucionário e de vanguarda. Vou inclusive tentar compor e fazer "entrar na história" uma imagem oposta, cujos fatos terão um significado inverso:

Eis que do círculo comum dos costumes e dos ritos religiosos, das cerimônias e das atividades lúdicas, ALGUÉM saiu, tendo acabado de tomar a decisão temerária de se destacar da comunidade cultural. Seus motivos não eram nem o orgulho (como em Craig) nem o desejo de chamar a atenção de todos. Solução excessivamente simplista. Vejo-o antes como um rebelde, um herege, livre e trágico, por ter ousado ficar só com seu destino. E se acrescentarmos "com seu PAPEL", temos diante de nós o ATOR. A revolta aconteceu no terreno da arte. Esse fato, ou melhor, essa manifestação, provocou provavelmente uma grande comoção nos espíritos e suscitou opiniões contraditórias. Muito certamente ter-se-á julgado esse ATO como uma traição para com as tradições antigas e as práticas do culto; ter-se-á visto aí uma manifestação de orgulho profano, de ateísmo, de perigosas tendências subversivas; ter-se-á gritado ao escândalo, à amoralidade, à indecência; ter-se-á desdenhado esse homem como um palhaço, um cabotino, um exibicionista, um depravado. O próprio ator, relegado para fora da sociedade, terá adquirido não somente inimigos obstinados como admiradores fanáticos. Opróbrio e glória conjugados.

Seria de um formalismo ridículo e superficial querer explicar esse ato de RUPTURA pelo egotismo, o apetite de glória ou uma tendência nata para a exibição. Deveria tratar-se de um compromisso mais considerável, de uma COMUNICAÇÃO de importância capital. Tentemos representarmo-nos essa situação fascinante:

DIANTE daqueles que ficaram deste lado, um HOMEM ergueu-se EXATAMENTE igual a cada um deles e no entanto (em virtude de alguma operação misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANHO, como que habitado pela morte, afastado por uma BARREIRA que por ser invisível não parecia menos apavorante e inconcebível, cujo sentido verdadeiro e a HONRA só nos podem ser revelados em SONHO.

Como que na luz obcecante de um raio, perceberam de repente a **IMAGEM DO HOMEM**, gritante, tragicamente clownesca, como se o vissem pela **PRIMEIRA VEZ**, como se acabassem de se ver a **SI MESMOS**. Foi, com toda certeza, uma emoção que se poderia qualificar de metafísica.

Essa imagem viva do **HOMEM** saindo das trevas, seguindo sua caminhada sempre em frente, constituía um **MANIFESTO**, irradiando, de sua **CONDIÇÃO HUMANA**, somente **HUMANA**, com sua **RESPONSABILIDADE** e sua **CONSCIÊNCIA** trágica, medindo seu **DESTINO** numa escala implacável e definitiva, a escala da **MORTE**.

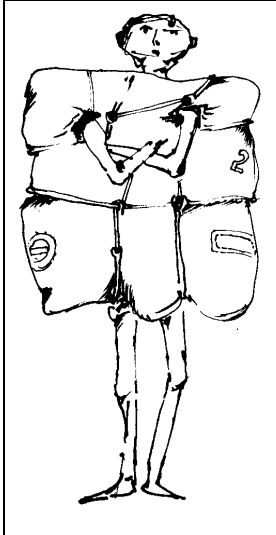
É dos espaços da **MORTE** que emana esse **MANIFESTO** revelador que provocou no público (utilizamos um termo de hoje) essa emoção metafísica. Os meios e a arte desse homem, o **ATOR** (para empregar ainda nosso próprio vocabulário), ligavam-se também à **MORTE**, à sua trágica e horrível beleza.

Devemos devolver à relação **ESPECTADOR/ATOR** sua significação essencial. *Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e, no entanto, infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada.*

10. Recapitulação

Embora possam nos suspeitar
até nos acusar de nutrir escrúpulos fora de propósito
refutaremos nossos preconceitos e nossos temores natos
e, para conseguir cercar melhor a imagem
em vista de conclusões eventuais
plantaremos as balizas dessa fronteira
que se chama: **A CONDIÇÃO DA MORTE**
porque constitui a referência mais avançada
que não está mais ameaçada por nenhum conformismo
da **CONDIÇÃO DO ARTISTA E DA ARTE**
... essa relação particular
desconcertante e atraente ao mesmo tempo
entre os vivos e os mortos
que, outrora, quando ainda estavam em vida
não realizavam
espetáculos inesperados
divisões inúteis, desordem
Não eram diferentes
e não se achavam importantes
e por causa desse traço aparentemente banal
mas, como veremos, muito importante
eram simplesmente, normalmente, respeitosamente
não perceptíveis
E eis que agora, subitamente
do outro lado, diante de nós
despertam a surpresa
como se os víssemos pela primeira vez
expostos na vitrine, numa cerimônia ambígua:
honrados e rejeitados ao mesmo tempo
irremediavelmente outros
e infinitamente estrangeiros, e ainda:
desprovidos, de certa forma, de qualquer significação
sem a menor esperança de ocupar um lugar
inteiro nas texturas de nossa vida

que só são acessíveis, familiares, inteligíveis
para nós
mas para eles desprovidas de sentido
Se estamos de acordo que o traço dominante
dos homens vivos
é sua aptidão e sua facilidade
para estabelecer entre si múltiplas relações vitais
é apenas diante dos mortos
que surge em nós
a tomada de consciência súbita e surpreendente
de que essa característica essencial aos vivos
se torna possível
por sua total falta de diferenças
por sua banalidade
por sua identificação universal
que demole impiedosamente
qualquer ilusão diferente ou contrária
por sua qualidade comum, aprovada
sempre em vigor
de ficarem indiscerníveis
São apenas os mortos que se tornam
perceptíveis (para os vivos)
obtendo assim, pelo preço mais elevado
seu estatuto próprio
sua singularidade
sua SILHUETA brilhante
quase como no circo.



... não é verdade que o homem moderno
seja o espírito que venceu o *Medo*...
não é verdade... o *Medo* existe:
o medo diante do mundo exterior,
o medo diante do nosso destino,
diante da morte, diante do desconhecido,
o medo diante do nada, diante do vazio...
... não é verdade que o artista seja o herói
ou o conquistador audacioso e intrépido,
como exige uma *Lenda* convencional...

Acreditem-me
é um *Homem pobre*
sem armas e sem defesa
que escolheu seu *Lugar*
cara a cara com o *Medo*
Conscientemente!
É na consciência
que nasce o *Medo*!

... estou de pé
diante dos senhores
Juízes severos mas verdadeiros!
estou de pé
acusado
e mergulhado em meu *Medo*...

E esta é uma diferença entre mim e os dadaístas antigos,
dos quais me sinto descendente!

“Levante-se -
gritava Picabia
O Grande Debochado
Você está sendo acusado!”

E eis aqui minha correção - hoje - desta imponente invocação de outrora:
... sou eu que sou julgado e acusado,
estou de pé diante dos senhores
e é preciso justificar-me
é preciso buscar
razões e provas
- não sei -
de minha inocência
ou de minha culpa...

... estou de pé
como outrora, como no passado,
na escola, na minha sala de aula...
e digo:
eu *esqueci*
eu sabia, eu sabia,
eu lhes garanto, senhoras e senhores...

TADEUSZ KANTOR
TRADUÇÃO: FÁTIMA SAADI

D'AUBIGNAC E DIDEROT: DOIS OLHARES SOBRE O ESPAÇO

Fátima Saadi

Em 1657, o Abade D'Aubignac publica em sua *Prática do teatro*, no capítulo referente à unidade de lugar, alguns princípios que são até hoje considerados como a vigia-mestra da concepção do espaço no teatro clássico francês.

D'Aubignac sugere ao autor dramático que, tão importante quanto dispor sua trama segundo as regras da unidade de ação, é ter em mente que seu poema dramático será posto em cena e que esta cena não deverá representar uma série de lugares diferentes, sob pena de cair no ridículo por falta de verossimilhança. D'Aubignac alega que Aristóteles nada disse a respeito da unidade de lugar porque esse preceito era tão evidente no período áureo do teatro clássico que não havia necessidade de referi-lo. A prova da ineludível fixidez do lugar representado pela cena é, para o abade, a presença constante do coro durante o desenrolar da ação das tragédias antigas:

Não teria sido ridículo nos *Sete contra Tebas* que as jovens que formam o Coro estivessem tanto diante do Palácio do Rei quanto no campo dos inimigos sem que as vissemos mudar de lugar?¹

Para d'Aubignac, o texto teatral está, por definição, ligado à representação pelos atores - e esta é a principal diferença entre o poema dramático e o poema épico, que não requer este tipo de concretização. Os atores, por sua vez, existem no espaço, daí ser essencial que o autor dramático defina o lugar onde se passa a ação. Interpretação e espacialização são, para o abade, as duas faces indissociáveis do fenômeno dramático, a ponto de ele deduzir a necessidade da unidade de lugar do fato de o ator só poder representar um único personagem a cada vez. Trata-se de aplicar a estes elementos cênicos - encarnação dos personagens e cenário - o princípio da identidade e da não-contradição:

Também é contrário à verossimilhança que um mesmo espaço e um mesmo solo que não sofrem nenhuma modificação representem ao mesmo tempo dois lugares diferentes, por exemplo, a França e a Dinamarca [...] Para fazer isto [...] seria preciso, no mínimo, ter estes palcos que giram inteiros, visto que, por esse meio, o lugar mudaria inteiramente, bem como as pessoas que agem, mas ainda assim seria preciso que o tema fornecesse uma razão de verossimilhança para essa mudança e, como isso só pode acontecer pelo poder dos Deuses que mudam a seu bel-prazer a face e o estado da natureza, duvido que se pudesse fazer uma peça razoável recorrendo a dez ou doze milagres.

Portanto, que fique assente que o lugar onde supõe-se que está o primeiro ator que faz a abertura da cena seja o mesmo até o fim da peça e que, como esse lugar não pode sofrer nenhuma modificação em sua natureza, que ele também não possa admitir nenhuma modificação na representação e, por conseguinte, que nenhum dos outros atores possa aparecer num outro lugar de maneira razoável.²

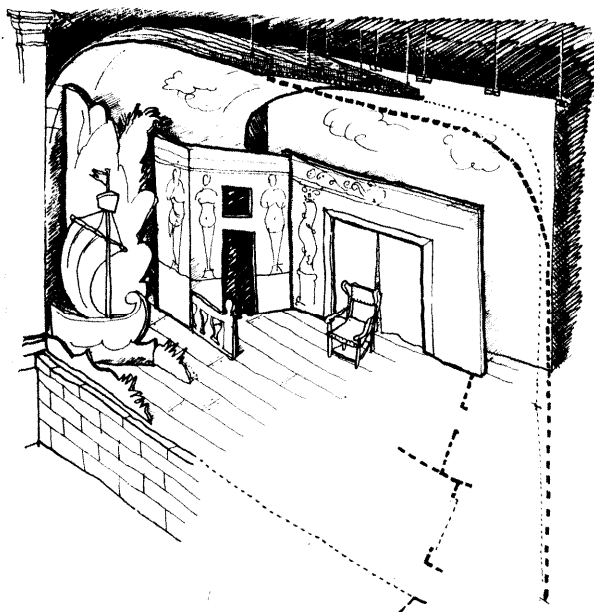
O conceito de verossimilhança proposto por D'Aubignac para o teatro opera a partir da crença na unidade entre a realidade da platéia - suas convicções, expectativas, capacidade de percepção - e a ficção cênica, que só será capaz de desencadear a ilusão na medida em que respeite as mesmas regras lógicas que ordenam a vida dos homens. Contemporâneo de Descartes, nosso abade percebia o mundo como uma equação

matemática. Para que a imaginação do espectador fosse despertada, não se deveria nem por um instante esquecer as regras que ordenam sua realidade; qualquer atentado ao bom-senso impediria a adesão do espectador ao que lhe é apresentado, destruindo a experiência cênica.

Para compreender o raciocínio de d'Aubignac, é preciso contextualizá-lo no panorama estético e artístico do século XVII. Entre 1620 e 1657, quando é publicada *A prática do teatro*, os espetáculos vão deixando de ser um divertimento de gente de conduta duvidosa e de nobres em busca de aventuras e conseguem impor-se simultaneamente como diversão mundana e como forma superior de arte, reconhecida tanto pelas elites intelectuais quanto pelo poder.³ O ponto de inflexão desta curva pode ser localizado em 1637, quando estréia o *Cid* de Corneille, desencadeando uma querela em que Chapelain, da recém-fundada Académie Française, por ordem do todo-poderoso cardeal Richelieu, esgrimia o aristotelismo revisitado pelos eruditos da renascença italiana contra as liberdades tomadas por Corneille em seu texto e que remontavam à tradição barroca das tragicomédias de influência espanhola.⁴

Esse incidente permite-nos perceber em que medida a prática cênica, na primeira metade do século XVII, potencializa vetores que partem dos domínios da política, da moral e da estética. No campo da política, evidencia-se a necessidade de anexar mais essa forma de expressão artística ao aparato de entronização e fortalecimento do absolutismo;⁵ no âmbito da moral, sucedem-se as apologias do teatro que procuram enfatizar suas virtudes como instrumento didático, capaz de ensinar divertindo; e, no terreno da crítica, que é o que vai aqui interessar-nos, torna-se imperativa a elaboração de uma poética capaz tanto de ecoar a realidade quanto de plasmá-la segundo as formas simbólicas então em voga. *Grosso modo*, poderíamos dizer que, no plano epistemológico, está sendo travada uma luta entre a explicação religiosa do universo, que aceita a teoria ptolomaica, e o modelo físico-matemático, elaborado pelas teorias de Galileu e Descartes. O desejo de sistematização da compreensão dos fenômenos a partir de dados racionalmente demonstráveis, em detrimento da percepção sensível e da explicação religiosa para a origem e a estrutura do universo, perpassa também a poética clássica, que será elaborada para ordenar a extrema dispersão - espacial e temporal - dos espetáculos medievais e barrocos.

Quando d'Aubignac começa a freqüentar o teatro, as representações acontecem em salas retangulares, antigos celeiros ou quadras de jogo de péla (o famoso *jeu de paume*, ancestral do jogo de tênis). O público distribui-se entre os camarotes e galerias (que cercam por três lados o palco) e o *parterre* (a *platéia* dos teatros de hoje). Não se pode dizer que a visão da cena fosse privilegiada: do *parterre*, de onde os espectadores assistiam de pé ao espetáculo, era preciso esticar bem o pescoço para ver algo, porque o palco era bastante alto. Embora camarotes e galerias fossem lugares mais caros e, ao menos em tese, devessem oferecer uma visão melhor que a do *parterre*, é preciso dizer que, dali, a cena ou era vista de viés ou de muito longe. Nada disto favorecia sequer minimamente o aspecto visual e plástico da cena. Da prática teatral do medievo, conserva-se a simultaneidade de cenários: ao fundo, um telão pintado representa a parte essencial do cenário, mas as laterais do palco não prolongam esse ambiente, apresentando mais quatro ou seis outros lugares, sem falar em recursos que permitem multiplicar ainda estas áreas - cortinas ou tapadeiras pintadas que ocultam os cenários construídos e propõem outros espaços. Os atores fazem sua entrada pelo cenário que estará em foco naquela cena e ali se mantêm por algumas falas, deslocando-se depois para a área central do proscênio, próxima à ribalta.



Esboço de cenário realizado no Hotel de Bourgogne para *A loucura de Clidamant*, de Hardy e consignado no *Memorial de Mahelot*.⁶

A partir das pesquisas levadas a cabo pelos humanistas da Renascença, a dramaturgia da antigüidade clássica tinha se destinado basicamente à leitura, ao comentário crítico ou à representação nos colégios jesuítas, com objetivos pedagógicos. A dramaturgia criada para a cena do século XVII trazia ainda a marca dos romances de aventura medievais e adaptava-se bastante bem à multiplicidade e à simultaneidade dos cenários do dispositivo utilizado nas paixões, mesmo quando o assunto retomava a tradição clássica. O gosto pelo espetáculo caracteriza o público, ávido por mudanças de cenário à vista do espectador e por todos os truques que pode oferecer o manejo de uma elaborada maquinaria, que se beneficiou diretamente do aperfeiçoamento de recursos técnicos utilizados pela navegação de longo curso, desenvolvida a partir do fim do século XV: cordames, mastros, velames, sistemas de ancoragem - quem já andou no porão, nas coxias ou nas varandas de um palco à italiana bem aparelhado sabe do que estou falando.⁷

Jacques Scherer, em seu excelente estudo *A dramaturgia clássica*, distingue, ao longo do século XVII, três momentos principais no que diz respeito à preocupação com o lugar dramático, com o lugar cênico e com a relação entre ambos: até 1630, simplesmente inexistente o desejo de unificar o lugar da ação e ela se transfere, segundo as necessidades da trama e o gosto pelo espetáculo, aos mais diversos países. Entre 1630 e 1640, as incoerências geográficas passam a ser criticadas e propõe-se a supressão de lugares muito distantes entre si, admitindo-se, no entanto, a representação de lugares aos quais se possa ir sem empreender longas viagens: as tragédias deste período procuram, em sua maioria, ater-se aos limites de um país ou, ainda melhor, à área de uma cidade. A partir de 1640 e, mais intensamente, a partir de 1650, vigora a extrema concentração de lugar que exige a reprodução exata, no palco, do ambiente único onde se passa a ação, de preferência uma sala ou local onde, verossimilmente, todos os personagens poderiam encontrar-se. Como isto é muitíssimo difícil, a maior parte dos autores - a começar por Corneille, que discute a questão em alguns de seus *Discursos* e *Prefácios* - cria um lugar composto, área neutra na qual desembocam diversos lugares: galeria de palácio, pórtico, muralhas ao pé das quais se batem exércitos inimigos. Scherer conclui que muito poucas peças do classicismo francês conseguiram observar rigorosamente a unidade de lugar e que, quando isto aconteceu, foi em detrimento da verossimilhança em nome da qual a necessidade da unidade de lugar havia sido buscada.⁸

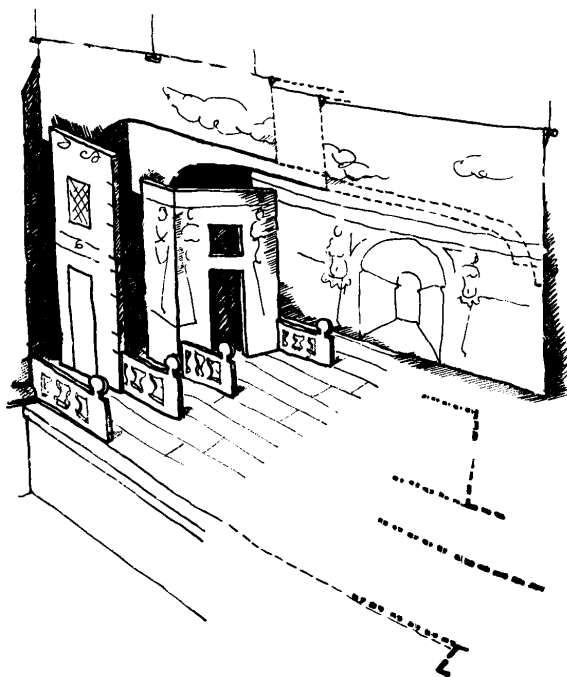
A empresa de ordenação das diversas instâncias da vida nacional, levada a cabo por Richelieu, visava, no âmbito teatral, a pautar a criação dramática segundo as regras elaboradas pelos eruditos italianos a partir da leitura da *Poética* de Aristóteles. Com esse gesto, o cardeal contrapunha claramente ao teatro barroco, de influência medieval-religiosa, a dramaturgia de feição clássica que ele pretendia entronizar através de seus porta-vozes. É interessante também observar que a língua dramática plasmada por esta nova dramaturgia e sancionada pela Académie, vai imperar soberana até o fim do século XVIII, só sendo efetivamente questionada com o advento dos movimentos românticos no início do século XIX.

Richelieu encarregou La Mesnardière e D'Aubignac de formalizarem os princípios que deveriam dirigir, a partir de então, o teatro francês. O primeiro deveria ocupar-se da revisão de Aristóteles e de seus comentadores, e o segundo da prática propriamente cênica. Em 1639, La Mesnardière publicou o primeiro volume de sua *Poética*. Em 1642, morre o cardeal. Embora aguardada com grande expectativa por aliados e detratores, a *Prática do teatro* entrou em compasso de espera. Durante 15 anos, d'Aubignac freqüentou os espetáculos, acompanhou a criação dramaturgica e as mudanças no exercício teatral. Seu tratado, lançado em 1657, não é a expressão do estado real do teatro, mas a formulação de um aparato teórico ao qual a atividade teatral deveria idealmente conformar-se com vistas a seu aperfeiçoamento. Com este objetivo, d'Aubignac contrasta a produção dramática da época com os modelos da Antigüidade mas, sobretudo, tenta delimitar o teatro e sua prática como objeto de reflexão, demarcando-o tanto em relação a outros gêneros literários, como o relato épico, quanto em relação a outras formas de espetáculo, como a ópera importada dos italianos, ou a tragédia com máquinas, da qual o melhor exemplo é *Andromède* de Corneille.

Pierre Martino enfatiza que d'Aubignac não rejeitava a tragicomédia, mas apenas seus excessos, e que provavelmente não reconheceria a realização exemplar de suas idéias na extrema simplificação imposta à tragédia por Racine, cujos inícios no teatro chegou a presenciar.⁸ A *prática do teatro* é talvez o primeiro manual pós-renascentista a privilegiar o exercício teatral como um todo, a ponto de o próprio d'Aubignac desaconselhar certos capítulos de sua obra aos leitores prioritariamente interessados no aspecto técnico da cena. Se ele perpetua a cisão entre teoria, história, e prática cênicas, em contrapartida, antecipa o interesse do século XVIII, e especialmente da *Enciclopédia*, pelos segredos técnicos de cada ofício.

No entanto, apesar do interesse de d'Aubignac pela prática cênica, sua reflexão sobre a poética teatral amolda-se de tal forma ao paradigma epistemológico então vigente - que concedia a primazia àquilo que em nós cogita, em relação àquilo que pode ser cogitado - que acaba, à semelhança de outras poéticas da mesma época, por subsumir no texto, tradicionalmente considerado o elemento cênico mais ligado ao *logos*, todos os demais elementos do fato teatral.

A ambigüidade desta operação pode ser rastreada na crescente utilização, ao longo do século XVII, da perspectiva - codificação matematizada do espaço, que é a *res extensa* por excelência - que vai se impondo, na mesma proporção em que se afirma o cenário único, como consequência da unidade de ação. O uso da perspectiva linear para a construção de cenários articula os recursos técnico-científicos e os aspectos artísticos do universo simbólico da época: o cenário é distribuído simetricamente em relação a um eixo central, admitindo um único ponto de fuga que captura o olhar do espectador, lançando-o no espaço representado pelo telão pintado e que ambienta a ação dramática. Por outro lado, no entanto, a utilização da perspectiva reitera a irredutível diferença entre o espaço pictórico e o espaço cênico, particularmente no que diz respeito à movimentação do ator, que se vê restrito à área de representação neutra onde desembocavam os cenários simultâneos do medievo, herdados pelo teatro barroco e perpetuados pelo teatro dos primeiros trinta anos do século XVII francês.



Cenário para *Os menecmos*, de Rotrou (1646),
incluído no memorial de Mahelot.⁹

Quando Diderot lança, em 1757, sua primeira peça, *O filho natural*, e esboça, nas três *Conversas* que a seguem, um panorama do teatro francês do século XVII, delineando uma estética teatral alternativa a regras que lhe parecem já obsoletas, é com os princípios enunciados há exatos cem anos por d'Aubignac, em *A prática do teatro*, que ele está dialogando. Na verdade, não exatamente com os princípios consignados por d'Aubignac, mas com sua versão enrijecida por autores trágicos pouco inspirados e por críticos que brandem as regras como as tábuas da lei. E, a bem da verdade, é preciso que se diga que os societários da Comédie-Française, embora por vezes reclamem da rigidez da poética clássica, também se transformaram em guardiães da tradição do século anterior e só a custo novas propostas dramáticas encontram boa acolhida entre eles.

À época de seu lançamento, o tratado de d'Aubignac guardava a força do raciocínio que está se estruturando em sintonia com a realidade circundante, mas em 1715, sua segunda edição é recebida pela crítica como um texto *intransigente*. O fato é que as regras haviam se imposto como horizonte de perfeição e, por um longo tempo, boa parte da reflexão sobre teatro destinou-se a justificar os desvios em relação a elas. O gosto havia sido confiscado pelos eruditos da Académie Française e o público, em nome de quem todas as providências para a potencialização da verossimilhança haviam sido tomadas, é finalmente neutralizado, equalizado: é verossímil aquilo que respeita as regras e não aquilo que favorece a identificação do espectador com o que é mostrado em cena. D'Aubignac acaba confundido com La Mesnardière e ambos são repudiados pelo século seguinte como simples exumadores da tradição clássica.

Diderot levanta-se contra as regras com a veemência de alguém que se sente ludibriado. Ele propõe uma volta aos antigos, mas sem atravessadores. O que ele vai valorizar no teatro grego e romano é a simplicidade da trama, a verdade das situações, em contraposição às “cruéis *bienséances* que tornam as obras decentes e mesquinhas”¹⁰.

O gênero dramático sério, que Diderot, inspirado em dramaturgos e romancistas ingleses como George Lillo, Edward Moore e Richardson, concebe para preencher o vazio existente entre a tragédia e a comédia, ocupa-se dos assuntos privados de personagens que, por suas aventuras, devem demonstrar a superioridade da virtude sobre o vício. O que importa nos protagonistas destes dramas não é sua condição social nobre ou burguesa,

mas a estruturação de sua vida doméstica a partir dos valores da intimidade, em contraposição à publicidade que caracteriza a organização da família aristocrática. Estes personagens são focalizados no salão de sua casa às voltas com problemas que dizem respeito à sua condição familiar e profissional, diferentemente da tragédia, que se define pelo âmbito público de atuação dos heróis, e da comédia tradicional, que aborda os ridículos da vida privada.

Idealmente, Diderot gostaria de poder contar com “palcos onde o cenário mudasse todas as vezes que o lugar da cena mudasse”, pois isso tornaria mais clara a marcha da peça e mais variado e interessante o espetáculo.¹¹

Ele avança também a hipótese de se voltar a utilizar os cenários simultâneos, tomando como exemplo *As Eumênides*, de Ésquilo, que mostra concomitantemente o espaço onde as Fúrias evoluem e o templo de Minerva no qual Orestes se refugiou.

A simultaneidade de cenários é justificada por Diderot pelo encadeamento de todos os fenômenos na natureza. No entanto, é bom ressaltar que não é ao teatro medieval ou às tragicomédias barrocas que ele vai tomar de empréstimo esse procedimento: é que a mistura de dois gêneros tão afastados como a tragédia e a comédia repugna-lhe porque a tragicomédia parece-lhe um ser híbrido que não percorre a escala de gradações necessárias para que duas formas tão distantes entre si na escala poética possam comunicar-se. Percebemos nesse raciocínio a estrutura de pensamento típica do paradigma epistemológico vigente no século XVIII e que é regido pelas ciências físicas e naturais. À idéia de unidade do real, obtida através de sua redução a uma inteligibilidade matemática, isto é, à unidade do *cogito* cartesiano, vemos contrapor-se a idéia de contigüidade entre todos os seres, a infinita multiplicidade dos fenômenos observáveis.

Da variedade de fenômenos do real, o gênero sério escolhe focalizar o drama de família que se passa prioritariamente no salão da casa do protagonista: o cenário único da tragédia miniaturiza-se para adequar-se às dimensões do conflito que será vivido, no recesso do lar, pelo pai de família, pelo comerciante, pelo profissional liberal, pelo proprietário de terras às voltas com seus arrendatários e inquilinos. O foco inverteu-se: a trama da tragédia, que poderia beneficiar-se de cenários múltiplos, simultâneos ou não, dada a natureza pública e grandiosa das ações que representa, e que envolvem povos inteiros e às vezes mais de uma nação, acaba por adequar-se à concisão da unidade de lugar enquanto que o clamor por mais liberdade e o questionamento de regras consideradas caducas levados a cabo pelos homens de teatro da segunda metade do século XVIII, entre eles Diderot, desembocam na concentração da ação num espaço único, a intimidade do salão da família reduzida, uma novidade sociológica para a época, segundo Peter Szondi.¹²

A possibilidade de construir o salão, de mobiliá-lo, de fechá-lo sobre si mesmo, vai, aos poucos, devolvendo aos atores a posse do espaço de atuação: em 1759 o conde de Lauraguais oferece à Comédie-Française uma compensação financeira para que não sejam mais admitidos espectadores sentados no palco; a partir daí o quadro cênico pode constituir-se como homogeneidade de elementos trabalhados segundo a especificidade da cena. Se, de início, predomina nos dramaturgos e no público o encantamento com a criação do espaço-réplica do real que vem substituir a admiração que o espaço sugerido pela perspectiva até então despertava, é preciso ver que a conquista do espaço tridimensional da cena, que será orquestrado das mais diversas maneiras por todas as experiências teatrais da modernidade, encontra aí um ponto nodal.

A ambigüidade entre o palco e o salão da família é o mote das três *Conversas sobre “O filho natural”*: ora o autor do texto se vale de parâmetros propriamente dramáticos, como as três unidades, para justificar seus procedimentos, ora explica-os com referência à realidade do salão da casa de Clairville onde o que ele mostra em sua peça se passou. Esse gesto do autor será daí por diante emblemático da articulação que os homens de teatro reconhecerão como definidora de seu ofício. Entre os valores propriamente

estéticos e sua inserção na sociedade, entre a cena e a cátedra, entre a réplica e a produção de sentido, todo tipo de teia poderá ser estabelecido.

O filho natural é a celebração de um fato da crônica familiar que deve ser representado, geração após geração, em memória daqueles que o vivenciaram. A nostalgia de um teatro ritual, sem espectadores, é a metáfora para a absorção do público na cena. No entanto, a presença do personagem Eu, que assiste, oculto no salão de Clairville, à cerimônia familiar, invalida a hipótese do fechamento total da cena doméstica sobre si mesma - trata-se não mais de construir a cena a partir do olhar do rei, projetado no infinito pelo ponto de fuga, mas de procurar o viés pelo qual o público, vendo a si mesmo, veja também o teatro.

notas

¹ D'AUBIGNAC, François Hédelin. *La pratique du théâtre*. Genève. Slatkine Reprints. 1996. p. 99.

² Ibidem. p. 101.

³ Conferir a excelente introdução de Pierre Martino para a nova edição de *La pratique du théâtre*. p. I a XXX.

⁴ Segundo o *Dicionário do teatro* de Patrice Pavis, três traços essenciais caracterizam as tragicomédias: personagens populares misturam-se a personagens aristocráticos; a ação dramática não desemboca numa catástrofe e o herói não perece; o estilo mescla a elevação e a ênfase de linguagem da tragédia com o linguajar vulgar ou cotidiano, típico da comédia. Cf. PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1980. p. 425-426.

⁵ Ver, a este respeito, BURKE, Peter. *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁶ No *Memorial de Mahelot, Laurent e outros decoradores do Hôtel de Bourgogne*, o esboço reproduzido à página 26 aparece acompanhado do seguinte comentário do maquinista-decorador Laurent Mahelot: " É necessário, no centro do palco, um belo Palácio, e de um dos lados, um mar onde aparece um barco com mastros e velas e onde aparece uma mulher que se joga no mar; e, do outro lado, um belo quarto que se abre e fecha e onde há uma cama bem arrumada com lençóis; sangue." Apud SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Librairie théâtrale, 1984. p. 50.

⁷ Louis Juvet assinala em sua introdução ao manual de Sabbattini, *Prática para fabricar cenas e máquinas de teatro*, que a maior parte dos antigos maquinistas de teatro era constituída de ex-marinheiros. JOUVET, Louis. Découverte de Sabbattini. In: SABBATTINI, Nicola. *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*. Trad. Maria e Renée Canavaggia e Louis Juvet. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1994. p. XXXIX.

⁸ SCHERER, Jacques. La mise-en-scène et l'unité de lieu. In: *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986. p. 149-195.

⁹ A simultaneidade de espaços do dispositivo medieval começa a ser substituída pelo quadro cênico construído segundo a perspectiva linear. In: SONREL, Pierre. Op. cit. p. 51

¹⁰ MARTINO, Pierre. Préface. In: D'AUBIGNAC, François Hédelin. Op. cit. p. XXVII-XXIX.

¹¹ DIDEROT. *Le fils naturel. Les entretiens sur "Le fils naturel"*. Paris: Larousse, 1975. p. 141. Ver, em português: *O filho natural*. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008. As *bienséances* versam especialmente sobre o decoro que os personagens devem manter em cena e referem-se não só à adequação de seu comportamento à sua posição social, mas também às palavras e aos gestos que utilizam.

¹² Ibidem. p. 110.

¹³ SZONDI, Peter. Denis Diderot: théorie et pratique dramatique. In: *Diderot*. Paris: Comédie-Française, 1984. p. 33-61.

EM BUSCA DO TEATRO E DO BRASILEIRO*

Ângela Leite Lopes

NO BRASIL, COMO OS PORTUGUESES

O fato de vir trabalhando há mais de dez anos na divulgação do teatro brasileiro na França¹ me fez aos poucos compreender os múltiplos problemas de comunicação existentes nem tanto entre os dois países mas entre as duas culturas. O primeiro, e muito provavelmente o mais delicado, é o fato de a língua portuguesa não ter ainda uma tradução efetiva no imaginário europeu.

É verdade. A tradução não é apenas a passagem de uma língua para outra. É o desencadeamento, na outra língua, de um universo produzido ou sonhado a partir da língua original. Um universo que não é da ordem do espontâneo. Ao contrário, trata-se de algo de construído a partir do conhecimento ou do desconhecimento de uma tradição.

Essa tradição é primeiramente estabelecida pelos ditos Clássicos. Pelas obras-primas da dramaturgia universal, por exemplo. Ora, se passarmos essas obras-primas em revista, veremos ali os franceses, os ingleses, os espanhóis, os alemães e os italianos. Mas e os portugueses? Procuo e só acho mesmo Gil Vicente,² revisitado hoje em dia apenas pelos interessados em teatro ou literatura... portuguesa e ibérica. É pouco, muito pouco, para a criação de um universo que proviria dessa língua, mesmo se produzindo imagens ou sentimentos.

Se eu expandir um pouco o campo de minha investigação, encontrarei Fernando Pessoa, recentemente descoberto na França por obra de Tabucchi, poeta italiano. Mas é justamente para concluir que a língua portuguesa participa de maneira extremamente tímida da cena internacional.

O que dizer, então, dos autores brasileiros? A própria noção de autor brasileiro provém de algumas contradições, a primeira colocando-se de saída na questão da origem de uma dramaturgia brasileira, por oposição ou por extensão da portuguesa.³ O que nos remete ao problema da identidade, que está no cerne da produção teatral brasileira até hoje.

TEATRO E IDENTIDADE

A questão da identidade se coloca para os brasileiros em primeiro lugar em relação à Europa. O que não tem nada a ver com a importação e a assimilação de modelos artísticos. Falar de Arte é falar obrigatoriamente de circulação de correntes estéticas. Se a identidade brasileira aparece ainda hoje como inacabada, é por ser o fruto de uma relação unilateral.

Passemos em revista, num segundo momento, o que os franceses conhecem da cena brasileira. Nos anos 60, dois espetáculos marcaram a crítica e o público do Festival de Nancy: *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto pelo TUCA e *O rei da vela* de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina. A imagem de um Brasil fecundo em violência social estava em sintonia com o tempo das revoluções, especialmente e sobretudo cênicas, pelo mundo afora. A contribuição propriamente teatral desses artistas não chegou, entretanto, a ter maiores desdobramentos na Europa. Mesmo exilado em Portugal, José Celso Martinez Corrêa não chegou a dar prosseguimento ali, de maneira produtiva, a suas experimentações. O único artista, também exilado, que deixou um rastro bem visível no mundo teatral europeu foi Augusto Boal, com seu teatro de intervenção.

* Esse artigo foi originalmente escrito para a revista *du théâtre* n. 19, publicada pela Editora Actes Sud, em janeiro de 1998.

O exílio é de fato um tema de longa data e constitui em si uma espécie de marca da presença latino-americana na França. Pessoalmente, percebo aí algo como uma diluição, até certo ponto involuntária, da questão propriamente cênica. Desde o Naturalismo, o modelo é bem claro: a cena é o mundo. O deslize é irresistível. Nem sempre é fácil falar de teatro, então opera-se uma substituição: conversa-se sobre política. E evita-se assim aquilo que poderia efetivamente determinar uma operação qualquer do imaginário, ou seja, o esforço de construção de uma linguagem cênica, poética e, por que não?, literária. A arte fica então limitada aos contornos da realidade. E a identidade de um país encerrada dentro de suas próprias fronteiras.

A LÍNGUA DA CENA

Esse efeito de fechamento foi predominante no Brasil durante os anos 70, em parte devido à situação política do país, governado por um regime militar e, sobretudo, pela necessidade de afirmação do nacional sentida por grande parte da sociedade. Mas desde o início dos anos 80, com a abertura rumo à democracia e a mudança progressiva das frentes culturais e ideológicas através do mundo, o teatro brasileiro afina-se cada vez mais com a contemporaneidade.

Antunes Filho é o diretor abre-alas dessa nova geração. Artista já plenamente reconhecido, ele tem vinte anos de teatro na sua bagagem quando propõe em 1978, com seu espetáculo *Macunaíma*, uma dupla decalagem na operação teatral: do texto para a imagem e do nacional para o universal. Se *Macunaíma*, romance de Mário de Andrade adaptado para a cena por Jacques Thiériot e Antunes Filho, sugere, na sua apologia do herói brasileiro, preguiçoso e safado, evoluções plásticas que remetem a um caráter regional, o espetáculo seguinte, *Nelson Rodrigues e o eterno retorno*, colagem de várias peças desse autor, criada em 1981, repousa essencialmente na exploração do mítico, do atemporal. Mas a escolha desses dois autores - Mário de Andrade e Nelson Rodrigues - merece em si algumas considerações.

Mário de Andrade é um dos idealizadores do movimento modernista brasileiro dos anos 20. Com *Macunaíma*, realiza um verdadeiro trabalho de criação lingüística, lançando mão de neologismos e termos indígenas. Ler esse romance é também confrontar-se com sua língua.

Nelson Rodrigues é o autor que insere o teatro brasileiro na modernidade durante os anos 40. Uma de suas mais importantes contribuições está na estrutura do diálogo, curto, nervoso, cheio de gírias e, sobretudo, minuciosamente construído.

Nesses dois espetáculos, Antunes Filho não se limitava a enfatizar o aspecto visual do teatro. Ao explorar as tensões cênicas relativas ao espaço e ao tempo, ao derrubar os cânones psicológicos e realistas do jogo dos atores, ele fazia a língua também participar da teatralidade. O que significava afirmar que o teatro brasileiro tem sua língua própria. Que deve ser encontrada e recriada a cada nova produção. Como foi o caso em *Nova velha história*, de 1991, em que retomava o conto da Chapeuzinho Vermelho, e em *Drácula*, sua última criação, que estreou em 1996, inspirada nas histórias em quadrinhos; nesses dois espetáculos, os atores se exprimiam numa língua inventada.

Mas não é apenas do ponto de vista estético que Antunes Filho aparece como um pioneiro do teatro brasileiro. Ele é um dos raros criadores a ter conseguido constituir uma estrutura permanente de trabalho, graças ao SESC de São Paulo que, desde o início dos anos 80, apóia financeiramente as produções do Grupo Macunaíma. Antunes dirige no SESC o C.P.T. (Centro de Pesquisas Teatrais), dentro do qual desenvolve as pesquisas que levam a seus espetáculos e dá aulas de formação do ator. Essa estrutura permanente de trabalho lhe permite também efetuar regularmente turnês mundiais.

AS VIAS DO CONTEMPORÂNEO

Para além dos limites do C.P.T., Antunes Filho fez escola entre os diretores brasileiros que têm hoje entre 30 e 40 anos. O caso de Bia Lessa é interessante porque o radicalismo de seu percurso acabou afastando-a do teatro convencional.

Depois de ter atuado em *Macunaíma* e em *Nelson Rodrigues e o eterno retorno* de Antunes Filho, Bia Lessa se lança como diretora no início dos anos 80. Seu espetáculo *Ensaio nº 1 - A tragédia brasileira*, adaptação do romance de Sérgio Sant'Anna realizada pelo próprio autor, que estreou em 1984, destacou-se pela força visual de suas soluções cênicas. A influência de Antunes Filho é flagrante: o mesmo gosto pelas evoluções plásticas dos atores, o movimento da cena determinando os desdobramentos da ação convencionalmente efetuados pela dramaturgia.

O SESC do Rio de Janeiro propôs a Bia Lessa uma colaboração inspirada no C.P.T. de São Paulo, mas a experiência não foi bem-sucedida. Diversos patrocinadores vão permitir que Bia prossiga em seu trabalho de pesquisa e de criação - a Shell e o Centro Cultural do Banco do Brasil, para citar os mais constantes e os mais importantes.

Bia Lessa nunca montou uma obra da dramaturgia, brasileira ou universal. Ela parte de situações puramente cênicas, como foi o caso de *Exercício nº 1*, de 1987, onde procurava estabelecer ligações com os conceitos da física moderna. Ou então trabalha com adaptações de obras literárias especialmente realizadas para seus espetáculos: *Orlando* de Virginia Woolf em 1989, que fascinou a crítica do Festival das Américas no Canadá e no Sygma de Bordeaux; *Viagem ao centro da terra* de Jules Verne em 1993, que se apresentou no Centro Georges Pompidou em Paris; *O homem sem qualidades* de Musil em 1994, que se apresentou na Suíça e na Alemanha, para só citar alguns.

A força de seu trabalho cênico acabou, entretanto, aproximando-a naturalmente da direção de óperas. Depois de *Don Giovanni* em 1989, dirigiu *Suor Angélica* em 1990 e, recentemente em 1997, *Cavalleria rusticana* e *I Pagliacci*. E agora ela começa a traçar um caminho muito pessoal no cinema, onde fez sua estréia em 1996 com *Crede-mi*, adaptação de *O Eleito* de Thomas Mann.

O que determina, na minha opinião, esse desvio de Bia Lessa em relação ao teatro é uma decalagem quanto à questão da palavra. Na ópera, há o canto. No cinema, e no seu filme muito particularmente, são pessoas do povo que falam, e a palavra se inscreve assim no vazio que se instaura entre realidade e ficção. O resultado é muito forte. Mas a palavra enquanto operação teatral continua sendo, por assim dizer, eludida. É o que acontece também, mas por outras razões, com o trabalho de Gabriel Villela, cenógrafo e diretor que se destacou no início dos anos 90 pelo seu estilo *kitsch* de misturar cultura popular e contemporaneidade. Com *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Soffredini, em 1990 e *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, em 1991, ele abre caminho para um estilo neobarroco, no qual os mitos religiosos e as superstições da tradição ibero-brasileira estão a serviço da construção de uma linguagem cênica visualmente carregada e abundante. Pode-se dizer que o texto, para ele, equivale à imagem. E que é dentro dessa equivalência que o ator tem que achar espaço para sua atuação.

Villela é originário de Minas Gerais, estado que divide com a Bahia o maior acervo de obras de arte de nosso século XVII, barroco e religioso. É junto com um grupo mineiro de teatro de rua, o Galpão, que Villela vai atingir, na minha opinião, uma justeza de tom dentro de sua pesquisa com sua versão para a rua de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, que estreou em Belo Horizonte em 1992. O fato de o Grupo Galpão ter um estilo próprio de interpretação, fruto de um longo trabalho a partir da *commedia dell'arte* e das técnicas de circo, muito contribuiu para isto. Em 1994, eles retomam sua colaboração em *A rua da amargura*, adaptação de Arildo de Barros de um texto sobre o calvário do Cristo, espetáculo criado para teatros fechados. Dessa vez, a tradição religiosa virou tema, tratado com muito humor, sempre no rastro dos espetáculos populares.

Desde 1996, Gabriel Villela dirige um teatro subvencionado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, o Teatro Glória, onde prossegue com sua pesquisa. Ele acaba de estrear esse ano uma nova versão de *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, poema dramático sobre a saga dos habitantes do sertão do Nordeste do Brasil, castigados pela seca e pelos grandes latifúndios.

SUBVENÇÕES E CONTINUIDADE

O teatro, a cultura em geral, é muito pouco subvencionado no Brasil. No plano federal, há um sistema de empréstimo: as produções têm que devolver ao estado 35% do dinheiro emprestado, dentro de condições bem acessíveis. Há também uma lei de incentivo fiscal que permite que as empresas deduzam um percentual do imposto devido em investimentos culturais. As casas de espetáculos são alugadas na base de porcentagens da bilheteria, mas sem uma política precisa de ocupação.

No plano municipal, há no Rio de Janeiro, desde 1993, uma política de ocupação e de subvenção inspirada no modelo europeu. Uma dezena de teatros foi encampada pela prefeitura e colocada sob a direção de encenadores consagrados. Os problemas de ordem financeira, administrativa e política existem realmente e suscitam críticas severas por parte dos artistas, mas é preciso reconhecer que essa nova prática consiste também numa afirmação da importância da continuidade no trabalho artístico.

Aderbal Freire-Filho está na origem dessa política de subvenções. Depois de mais de quinze anos de trabalho solitário, ele criou um grupo, o Centro de Demolição e de Construção do Espetáculo, com o qual ocupou, em 1990, o Teatro Glaucio Gill, desativado e abandonado, embora pertencente à administração do estado do Rio de Janeiro. Eles reformaram o teatro, modernizando palco e platéia, e criaram ali quatro espetáculos: *A mulher carioca aos 22 anos* de João de Minas, *Lampião Rei Diabo do Brasil* e *Tiradentes, Inconfidência no Rio* de Aderbal Freire-Filho e Carlos Eduardo Novaes e, finalmente, *Turandot* de Bertolt Brecht. A administração do estado do Rio de Janeiro não quis, entretanto, dar prosseguimento a esse tipo de experiência. Em 1993, Aderbal foi convidado pela prefeitura para dirigir o Teatro Carlos Gomes, dentro do projeto da rede municipal de teatros, onde permaneceu até 1996. Desde então, co-dirige com Dudu Sandroni e Gillray Coutinho, outro teatro da rede municipal, o Teatro Ziembinski.

Há vários aspectos da obra de Aderbal Freire-Filho que mereceriam ser comentados com mais vagar. Vou me ater apenas a dois dentre eles. Por um lado, trata-se de um dos raros diretores a manterem uma colaboração regular com teatros e artistas de outros países latino-americanos, com o Uruguai em especial, lá criando alguns de seus espetáculos, trazendo para o Rio espetáculos de lá. Por outro lado, é um dos raros diretores que enfrentam diretamente a questão da palavra e, mais do que isso, a da dramaturgia. Adaptando ele próprio os textos de seus espetáculos, Aderbal está habilitado a mergulhar, como ele mesmo diz, nas dimensões cênicas da palavra.

À PROCURA DO AUTOR

Essa vocação dramaturgica dos diretores é, na minha opinião, a principal e a mais rica característica da produção de peças no Brasil dos últimos anos, quer eles escrevam ou adaptem o texto para seus espetáculos, quer trabalhem regularmente com um autor ou um *dramaturg*.

No que concerne à dramaturgia num sentido mais tradicional, inúmeros autores são montados regularmente, tais como Ariano Suassuna, Jorge Andrade, Naum Alves de Souza, para citar apenas alguns. Pode-se, entretanto, notar um fenômeno de moda ou de revalorização de autores antes tidos como malditos. Foi o caso de Nelson Rodrigues e seu "teatro desagradável". A temporada 1994/1995 foi de tal forma marcada pela remontagem de suas peças que a imprensa teve a brilhante idéia de sugerir algum tipo

de interdição. Parece que vai ser o caso agora de Plínio Marcos, autor que surgiu no final dos anos 60 com peças curtas e fortes, tratando de personagens marginais. Desde o ano passado, o número de remontagens e refilmagens de suas peças vem aumentando.

Ao mesmo tempo em que o Brasil redescobre esses autores, eles ganham pouco a pouco as cenas do mundo, da Europa aos Estados Unidos. Foi o caso de Nelson Rodrigues, mais especialmente. Na minha opinião, isso é tão importante quanto a descoberta de jovens e novos talentos, pelas razões esboçadas no início desse artigo.

Não há dramaturgia local. Há a dramaturgia, com suas regras e suas rupturas, variando segundo os países, as línguas e os indivíduos.

Para que os europeus compreendam o teatro brasileiro, é preciso que percebam que não se trata de um outro teatro, mas do mesmo. Para que os brasileiros construam plenamente sua identidade cultural, é preciso que consigam perceber também um olhar estrangeiro sobre eles.

notas

¹ Após ter defendido uma tese de doutorado na Universidade de Paris I sobre "O trágico no teatro de Nelson Rodrigues", traduzi várias peças desse autor. Em 1990, *Valsa nº 6* e *Senhora dos afogados* foram editadas pela Christian Bourgois. Essas peças foram montadas na França e na Bélgica por diretores como Alain Ollivier e Henri Ronse. Alain Ollivier prepara agora para a temporada teatral de 1998/1999 minha tradução de *Toda nudez será castigada*.

² É bom lembrar que Gil Vicente escreve numa língua ainda em formação, oscilando entre o português e o castelhano.

³ A primeira peça brasileira tratando de um tema brasileiro foi *Antonio José da Silva e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães de 1838. Ora, Antonio José da Silva, denominado "O Judeu", é um autor português nascido no Rio de Janeiro em 1705, morto em Portugal, vítima da Inquisição, em 1739.

DUAS NOTAS SOBRE O DON JUAN DE MOLIÈRE

Walter Lima Torres

PEQUENA TRAJETÓRIA DE *DON JUAN* ATÉ O BRASIL

Originalmente, o *Don Juan* de Molière respondeu a uma necessidade premente do autor e chefe de *trupe* de conseguir fazer um bom empreendimento com o qual pudesse superar as dificuldades econômicas que nunca deixam de assolar as companhias teatrais. Dessa forma, a peça possui as características básicas e mais marcantes, os elementos que mais seduziam o público da época do autor: a farsa, o feérico maravilhoso e a maquinaria. O fato de escrever sua peça com os olhos voltados para esses elementos não quer dizer que Molière renunciasse, ou fizesse uma concessão, à campanha que ele mesmo encabeçava por uma dramaturgia que se interrogava justamente sobre a eficiência desses recursos cênicos dentro de uma escritura teatral que tinha por base a representação crítica do comportamento humano: a comédia de caracteres.

Don Juan de Molière foi apresentado pela primeira vez no Teatro do Palais Royal, em Paris, a 15 de fevereiro de 1665. Obtendo um grande sucesso de bilheteria, conta-se, no entanto, que o autor teve que retirá-lo de cartaz quinze dias após a estréia, a conselho do próprio rei Luís XIV. O texto tinha se tornado uma resposta, não menos velada da parte do autor, a seus detratores que oito meses antes conseguiram, por meio da censura, interditar o seu *Tartufo*. Por esse texto, Molière foi severamente criticado por estar denegrindo os membros da Congregação do Santo Sacramento, ou seja, a cabala dos falsos devotos e hipócritas que, sob o manto da religião, cometiam as maiores arbitrariedades e cujo poder era temido pelo próprio rei. Em contrapartida, em agosto do mesmo ano, o autor de *O burguês ridículo* e sua *trupe* recebiam de Luís XIV o privilégio de serem designados “*trupe du roi*”, tornando-se a companhia oficial, e o autor passa a receber uma pensão de seis mil libras, o que era uma soma bastante significativa na época.

Durante alguns séculos, *Don Juan* foi um texto renegado pelos atores e esquecido ou pouco procurado pelos encenadores. O próprio Molière parece tê-lo abandonado depois de criá-lo. Morto o autor, em 1673, Thomas Corneille recria o texto, em versos e de forma bastante edulcorada. É essa versão que passa a ser o texto de referência das montagens até 1841. Entre 1847 e 1900, é a peça de Molière, e não mais a versão de Thomas Corneille, que é representada, mas, reputada difícil, é montada apenas oitenta vezes. Antoine, ideólogo do naturalismo, quando de seu mandato como diretor do Odéon (1904-1914), tenta encená-lo revestindo-o de elementos que sugerem uma reconstituição histórica. Durante as duas primeiras décadas de nosso século, *Don Juan* foi representado sem grande repercussão na Comédie-Française. Data, entretanto, da década de trinta uma montagem de Meyerhold que identifica *Don Juan* com a nobreza decadente que deveria dar lugar ao nascimento de um homem escrupuloso e moralmente são, que serviria de base a uma sociedade onde imperasse o bom senso do povo, encarnado, desta feita, pelo personagem do servo, Sganarelo.

A dificuldade inicial da obra de Molière se deve ao fato de ela não ser unicamente uma comédia barroca, onde se sobrepõem os efeitos de maquinaria, não possuindo tampouco as características de uma tradicional comédia de caracteres. Além disso, o fato de Molière utilizar-se da prosa revela que ele estava premido pela urgência de escrever sua peça como uma réplica aos detratores do *Tartufo*.

Tanto os historiadores do espetáculo como a crítica especializada são unânimes em atribuir a Louis Jouvet, em sua encenação de 1947, a reabilitação da peça de Molière. As duzentas representações, levadas no Teatro do Athenée revigoraram a obra de Molière, retirando-a definitivamente do ostracismo.

A concepção marcadamente religiosa de Louis Juvet tinha por base uma visão de Don Juan como o não eleito, ou seja, aquele que fora excluído por Deus, o homem incapaz de crer, apesar de se esforçar para tal. Segundo Louis Juvet, com este texto de Molière “passamos do ateísmo que desconhece ao ateísmo que recusa”.

Louis Juvet convidou Procópio Ferreira para representar, nessa montagem, o personagem de Sganarelo. Entre 1941 e 1942, o encenador francês, em turnê pelo Brasil e pela América Latina, ficou muito bem impressionado com o trabalho de Procópio Ferreira num outro texto de Molière. O convite não vingou, mas o ator Fernand René que representou Sganarelo ao lado de Juvet, tinha o mesmo tipo físico de nosso Procópio. Juvet passou muito tempo procurando seu Sganarelo, e só escolheu Fernand René depois da certeza de não poder contar com o célebre ator brasileiro. Juvet ficara de certa forma prisioneiro da imagem de Procópio, da sua interpretação vivaz, de sua voz, de seu histrionismo e, por isso, arriscou-se a convidar para sua montagem um ator até certo ponto desconhecido, que vinha do *music-hall* e que não possuía experiência no trabalho sistemático com textos clássicos.

Na década seguinte, outra montagem marcante foi o *Don Juan* encenado e interpretado por Jean Vilar e pela equipe do Teatro Nacional Popular (TNP). O público brasileiro assistiu a essa versão durante a turnê do TNP em 1957. A referência básica dessa encenação era a valorização do papel de Sganarelo, devida à interpretação de Daniel Sorano, que buscava assemelhar-se fisicamente a Molière, e o esvaziamento da relação patrão-empregado. Essa montagem parece acentuar, pela primeira vez, a intrínseca complementaridade entre Don Juan-Sganarelo. Na época, o crítico Décio de Almeida Prado sublinhava a diferença entre o trabalho dos dois atores. Sobre a interpretação de Sorano, ele afirmava, que “seu Sganarelo, apesar de tão consciente, de tão bem pensado, é maravilhoso de espontaneidade: entre pensamento e gesto, idéia e ação, jamais conseguiremos introduzir uma cunha, perceber a intenção antecedendo e preparando o efeito cômico”.¹ Quanto a Jean Vilar, Almeida Prado declarava que “ele pertence a outra categoria de ator. Para ele, representar é sobretudo um ato de inteligência e de vontade”.² Comparando o animador do TNP com Louis Juvet, o historiador brasileiro lembrava: “Juvet, que foi o outro grande Don Juan deste século, via o gentil-homem espanhol como um animal de presa, hierático, quase imóvel, atraindo com o olhar, com o sorriso imperceptível de desprezo, as suas vítimas. Vilar anda, gesticula, ri, mas, no fundo, com o seu tranqüilo atrevimento, com a sua serena petulância, sugere a mesma face distante e enigmática”.³

No Brasil, esperamos até os anos 70 para termos uma montagem do texto francês. Ela foi realizada pelo Teatro Oficina, mais precisamente, por iniciativa de Fernando Peixoto, que encenou o texto em 1970. Compunham ainda a equipe Flávio Império (cenógrafo), Gianfrancesco Guarnieri (Don Juan), Antônio Pedro (Sganarelo) e Marta Overbeck (Elvira). Por meio de uma adaptação bastante livre do texto francês, a montagem brasileira reivindicava um compromisso emergente, radical, com a realidade daquela década no Brasil. Segundo Fernando Peixoto, o espetáculo era concebido de forma a depender da música, neste caso do rock. Isto é, “a estrutura do espetáculo é constituída pelas cenas de Molière, contando a vida, paixão e morte de um rebelde, o calvário terrível de um personagem complexo, mistura de *James Dean-Hippie-Rolling Stone-Easy Rider* e pela música livre e espontânea, pelo som explosivo que vem da bateria e das guitarras elétricas dos *Brasões*”.⁴

Como se vê, as questões suscitadas pelo texto de Molière possibilitam inúmeras leituras ou, se preferirmos, inúmeras versões de uma mesma história: os últimos dias da vida do Burlador de Sevilha.

Houve, nos palcos do Rio de Janeiro, em 1997, duas montagens do texto de Molière. A primeira foi a encenação de André de la Cruz, no Teatro Gláucio Gill. Na concepção do diretor, Don Juan é um bissexual à procura de todos os prazeres, correndo em direção à sua morte, como um suicida consciente e contente. Já o *Don Juan* que estreou no Teatro

Villa-Lobos, personificado por Edson Celulari com sobriedade e lirismo, em encenação de Moacir Chaves, acentuou a solidão, o egoísmo e a perversão de um homem que, ao desafiar as leis divinas, encontra-se diante de seus próprios limites.

Hoje, porém, o eterno sedutor não se debate mais, como no tempo de Luís XIV, contra os falsos devotos e a cabala da Congregação do Santo Sacramento. Don Juan se bate contra a indiferença de uma sociedade inodora e pasteurizada diante da miséria do comportamento social e frente à ineficácia do sistema político. Inconformista, Don Juan mantém-se como símbolo do homem revoltado, que luta contra uma sociedade onde impera o comportamento burguês-globalizante. Don Juan é o exercício de uma resistência. Hoje, o herói de Molière persiste no seu embate, não só com o homem-clone-de-deus, duplicado na sua insignificância corpórea, mas também contra a valorização da mesmice.

DON JUAN E O CÉU DE CADA UM

A perenidade de um texto de teatro pode ser medida pela sua gênese. Ou seja, ela é o resultado de uma vontade emergente e eminente de entrega e de oferecimento da parte daquele que o escreve. Neste caso, Molière dá forma dramática aos sentimentos e às questões inerentes ao seu tempo: a danação e a salvação da alma humana.

Nesta nota enfatizaremos algumas idéias sobre um personagem que, inicialmente oculto, revela-se fundamental ao longo da peça: o Céu.

A imagem de um triângulo parece adequar-se perfeitamente aos nossos propósitos, transmitindo a idéia que desenvolveremos. Desta maneira, se a base do triângulo, que orienta a visão perspectivada do espectador, é traçada entre os pontos A (Don Juan) e B (Sganarelo); ao vértice C, identificado com o Céu, concorrem as linhas que se originam nesses dois pontos. Não se tratando de um personagem alegórico, interpretado por um ator, tampouco o Céu é previsto na lista de personagens que acompanha o texto mas Molière torna-o onipresente e onisciente através do discurso dos outros personagens. Não diminuiríamos em nada o brilho de Don Juan se declarássemos que o Céu é o personagem central da peça. Sinônimo do Deus cristão e da proba moral católica, este mesmo Céu proibiu, por intermédio da Igreja, quando da morte do autor do *Tartufo*, seu sepultamento em campo santo.

Em linhas gerais, um personagem de teatro é constituído pelas palavras que o dramaturgo lhe atribui, ganhando realidade cênica através da presença física do ator. Um personagem também é aquilo que os outros personagens comentam a seu respeito. Percebe-se aí a mão do autor que convida nosso julgamento às múltiplas possibilidades de decifração do mistério que um personagem abriga. Isso sem falar no trabalho do ator que, partindo das palavras do autor, também contribui para aumentar a complexidade do personagem ao lhe emprestar sua imagem.

Este não é o caso do Céu de *Don Juan*, pois como já se afirmou, ele não é encarnado por um ator. Ou seja, o Céu é citado, evocado, provocado, invocado, recriminado, reverenciado, injuriado, desafiado e, no fim da peça, chega mesmo a se manifestar punindo definitivamente, e enviando ao Inferno (?), o personagem que empresta seu nome à peça.

O discurso dos personagens engendrado por Molière, por um lado, converge diretamente na direção do ponto de fuga de uma perspectiva celestial, ou seja, o ponto C do triângulo inicial. Por outro lado, ao Céu é atribuída a função de motor da trama, justificando a moral, o decoro, a temperança na malha de sentimentos que compõe a ação dos personagens. O Céu apresenta-se como coadjuvante dos demais personagens orientando-os na direção de seus objetivos, auxiliando-os na concretização de suas ações.

O Céu já foi o último limite, a fronteira máxima e intransponível até que o homem chegasse à Lua. Trata-se aqui, evidentemente, do firmamento, do ar e da atmosfera, da

abóbada celeste, do espaço infinito onde nossos olhos alcançam as estrelas, e os astros se movimentam. Entretanto, o Céu de *Don Juan* é o vértice do triângulo do qual este último e Sganarelo são a base. O Céu traduz-se, segundo as religiões, como o espaço onde o tempo é eterno, ou melhor, ausente. Junto de Deus encontram-se os Anjos e os Santos, assim como aqueles que viveram na retidão durante suas trajetórias terrenas, desfrutando agora de um lugar ao lado das almas dos justos e piedosos. Dessa forma, o Céu torna-se sinônimo de Paraíso e, evidentemente, o oposto de Inferno.

A idéia que o espectador se faz deste Céu, ao longo da peça, está relacionada com a discussão, elaborada por Molière, entre Sganarelo e Don Juan. Aquele é temente a Deus e aos desígnios do Céu, aceitando sem questionar e não fazendo a menor oposição ao seu destino e à sua condição social; este, debochando com desfaçatez, desafiando com seu atrevimento e sua impiedade os valores religiosos, entra em conflito direto com o Céu que todos reverenciam. É a partir deste conflito, entre A e B, que nosso olhar converge para C, o vértice do triângulo, ou ponto de fuga celestial. Contribuem de forma eloqüente para esta dialética a atitude e o comportamento transgressores de Don Juan que, aproximando-se da figura satânica é apresentado como o grande perversor e por conseguinte o principal antagonista do Céu.

Em contrapartida, a primeira e única manifestação do Céu punindo Don Juan por ter transgredido normas e preceitos que ele deveria respeitar, revela menos o maniqueísmo de um simples *deus ex machina* do que a tragicidade inerente ao gesto de conhecimento e lucidez por parte do mesmo Don Juan, que aqui se avizinha do mito prometéico.

A ação exterminadora do Céu é, sobretudo para o público da época de Molière, sinal da punição divina, do castigo celestial irredutível, que deve ser distribuído aos ímpios e aos blasfemadores.

Tendo em vista, entretanto, que o Céu não se corporifica num ator, temos que procurar os vestígios de sua realidade cênica no próprio texto de Molière. Ou ainda, se preferirmos, nos indícios que fornecem a tradução cênica do texto em espaço teatral.

Textualmente, o Céu se manifesta em três momentos além das citações e alusões diretas advindas dos discursos das personagens: na cena de Don Juan com o Pobre; nas três aparições da Estátua do Comendador, sobretudo na última; e na cena do Espectro antes da última intervenção da Estátua. Evidentemente, todas estas manifestações são imagens metafóricas da realidade teatral do Céu.

O Pobre vive isolado do mundo num bosque. Ele pode ser identificado com a figura do Cristo e a árvore que o abriga, por sua vez, remete à imagem do conhecimento e do saber, da boa seiva, da árvore original que dá bons frutos, lembrada por Sganarelo no seu discurso final. Ela se apresenta como metáfora da verdade, pela qual todo homem que deseja ser bom e seguir os preceitos do espírito cristão, deveria pautar seu comportamento. O Pobre surge em cena mendigando, e sua riqueza é a sua opção pela virtude beatífica, pela santificação. Ele é resignação e martírio. O Pobre lembra a Don Juan, e indiretamente ao espectador, que somos todos peregrinos sobre a face da Terra e que um dia o juízo final chegará para todos. Como bom moralista, Molière, de maneira maniqueísta, observa que quem segue o exemplo de abnegação do Pobre terá maiores chances de obter um lugar no Céu, enquanto que aquele que imitar a atitude de Don Juan poderá, após a morte, encontrar-se no Inferno. A atitude vil do herói, tentando fazer o Pobre blasfemar em troca de dinheiro, ilustra seu caráter provocador e transgressor.

Já apaziguada da paixão que a arrebatou, Elvira, a esposa conspurcada, vem até Don Juan como a mulher intercessora entre o Céu e os homens - Maria, mãe de Jesus ou Beatriz intercedendo por Dante, são outros dois exemplos da mesma figura. Elvira tenta salvar não só a sua alma como a de Don Juan. Na sua quarta e última aparição em cena, Elvira manifesta-se na voz do Espectro, que é o último sinal de sua interferência junto a Don Juan procurando convertê-lo. O Espectro, diante da investida do herói, transforma-se na imagem da Morte com a foice, prenúncio do desaparecimento de Don Juan.

A Estátua do Comendador é um último exemplo da presença do Céu. Esse objeto remete ao monumento criado pelo homem na tentativa de eternizar a Vida, prestando uma homenagem indireta à vitória da Morte sobre essa mesma Vida. Por um lado, a Estátua traduz a manifestação do transcendental, ou seja, é através dela que o Céu ofendido “fala” com Don Juan e, em seguida, o pune. A Estátua vem infligir, por outro lado, a pena capital ao mau procedimento de Don Juan, agravado pela notícia da sua mentirosa conversação diante de Don Luís, seu pai. Na punição final, a Estátua também sugere o fantasma da figura paterna, agora investida do celeste poder de vingança.

Para Don Juan, no entanto, a Estátua é símbolo daquilo que não muda, isto é, do tempo que aprisiona, da constância que ele mesmo combate através de seu comportamento inquieto, sempre à procura de novas conquistas amorosas. Personificação do sobrenatural, a Estátua é o guia de Don Juan no momento de transpor a fronteira entre os dois mundos. Nesse sentido, a Estátua do Comendador, última vítima de Don Juan na Terra, torna-se o seu companheiro no caminho que o leva à eternidade celestial ou às chamas infernais.

Portanto, por meio da Estátua do Comendador, do Pobre e do Espectro (Elvira), o autor de *Don Juan ou o convidado de pedra* situa o espectador diante de algumas manifestações diferentes do mesmo Céu do qual Don Juan escarnece.

Arquiteticamente, entretanto, a tradução cênica do Céu, na montagem de Moacir Chaves, é indiciada, por exemplo, pela presença em cena de um precipício, sugerido por uma rampa, idealizada por Daniela Thomas, a partir de uma estrutura construída com chapas de metal de relativa transparência. Graças à iluminação de Aurélio de Simoni, temos a impressão de que os atores estão nas nuvens, flutuando. Essa sensação se acentua pela presença, no fundo do palco, de um telão onde está pintado um céu, e sobreposto a ele um segundo telão, transparente, com o desenho de um outro céu. Desta superposição, graças mais uma vez aos efeitos da iluminação cênica, advém uma variação do “temperamento celestial”. Ou seja, é possível revelar ao espectador, através desse dispositivo, a imagem de um Céu ora plácido, calmo e apaziguado, ora funesto, colérico e ameaçador.

Finalmente, através do precipício, nosso olhar é guiado na direção deste espaço infinito, ponto de fuga da perspectiva celestial e vértice do triângulo. E como no teatro a experiência do olhar é soberana, cada espectador pode atribuir o significado que mais lhe convém ao Céu de *Don Juan*, havendo tantos Céus quanto maior for o número de fiéis ou de hereges que estejam na platéia.

notas

¹ Décio de Almeida Prado. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Martins Fontes, 1964, p. 75.

² Idem.

³ Idem.

⁴ Fernando Peixoto, *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 2ª ed., 1989, p. 135.

O TEATRO É COISA DO PASSADO

Antonio Guedes

A questão em pauta hoje em todas as conversas entre pessoas de teatro é a falta de público na maior parte dos espetáculos em cartaz. E, nessas conversas, surge todo tipo de explicação possível para a recusa do espectador em sair da segurança de sua casa, da comodidade de sua pipoca e do brilho de sua TV: a violência da cidade, o preço do ingresso, a falta de estacionamento nos teatros, o pouco espaço oferecido pelos jornais, a crítica... e mais uma infinidade de argumentos. Ainda nessas conversas entre pessoas de teatro, surge, como uma reação à falta de público, outro tema: a linguagem que está sendo trabalhada pela cena. E dessa reação brota o que parece ser a saída para a crise: deve-se procurar temáticas e abordagens mais populares; aproximar a linguagem da cena daquela a que o espectador está acostumado - a narrativa televisiva - e, talvez, buscar recursos cênicos num teatro do passado que aponta para a construção de uma cena mais... popular.

Buscam-se saídas. Busca-se a reformulação de algo que parece estar errado porque, afinal, não se está conseguindo atrair aquele para quem se constrói um espetáculo. Mas não me parece que o público esteja querendo ver no teatro uma narrativa que se aproxima da linguagem televisiva porque isto tornaria o espetáculo teatral seguramente pior do que a telenovela. Por isso, acredito que a saída para essa crise não esteja fora do âmbito do próprio teatro. Ao contrário, a caça ao público só vai empobrecer uma forma narrativa em detrimento de uma linguagem mais fácil, “mais moderna”. Na verdade, vivemos um tempo em que é preciso repensar a especificidade do teatro - e não é a primeira vez que isso acontece ao longo da história; fazer teatro e repensá-lo podem ser considerados sinônimos. Por esse motivo, proponho uma navegação durante a qual vamos esboçar alguns conceitos e observações acerca da leitura destas duas formas de construção de realidades: o teatro e a televisão.

Antes de mais nada, é necessário dizer que não acredito em disputa ou em hegemonia de qualquer forma artística. Todas elas possuem linguagens específicas constituindo narrativas diferentes e, portanto, propõem uma leitura que as caracteriza. E é precisamente nesta **diferença** que cada forma artística encontra sua especificidade. Mergulhemos, pois, nessa navegação.

Uma história contada através da televisão mostra-nos precisamente o ponto de vista daquele que conta, pois o olho da câmera determina o que nossos olhos devem ver. Na TV, não se questiona a ilusão, porque ela é perfeita, e a telenovela trabalha com a perspectiva de colocar a ficção convivendo com a “vida real”. A construção da história por meio de personagens, da articulação de suas ações, do seu texto e de seus objetivos dentro da trama mostra-se em imagens tão reais que podemos acreditar na possibilidade da existência delas fora da tela. A referência ao real imediato, aos acontecimentos políticos ou econômicos que afetam diretamente as pessoas, torna-se um recurso para que esta história adquira realidade; e, adquirindo realidade, ela faz com que nos esqueçamos do que ela realmente é: ficção, invenção, irrealidade. A narrativa da telenovela nunca nega seu lado ficcional, mas, por outro lado, ao inserir acontecimentos do “mundo real” em sua história, coloca-se na ordem do dia negando seu lado ficcional e reivindicando a possibilidade de ser tão real e atual quanto aquele que assiste. Isto torna a história verossímil aproximando-a do seu público que se identifica com a história de um outro, emociona-se com o drama do personagem, mas, ao mesmo tempo, vê nesse personagem sempre outro que não ele. Isto principalmente pelo poder que o espectador sabe ter de desligar o aparelho ou mudar de canal. Mas para que isso não aconteça e não prejudique a programação e os patrocinadores, a história busca sempre tocar em pontos que interessem ao seu público num eterno jogo de sedução.

A televisão, mesmo quando saímos do terreno ficcional, provoca esta mesma sensação de verdade inventada (ou invenção verdadeira) quando se trata de relatos de fatos verídicos. Ainda podemos lembrar como a cobertura da guerra do Golfo, que, afinal, estava acontecendo realmente, tornava-se tão possível e irreal quanto a *Guerra nas Estrelas*. E isso devido aos recursos técnicos que permitiam gravações muito próximas dos fatos, mas em segurança, proporcionando à câmera uma grande firmeza, conseqüentemente, produzindo imagens muito nítidas. Aqueles bombardeios fosforescentes no Iraque lembravam uma festa de fogos de artifício e pensar que estávamos vendo aquilo em tempo real, aumentava, de certa forma, a distância dos fatos reais, pois as imagens não obedeciam à sensação da distância. O poder ficcional da tela, a simultaneidade da informação e o aspecto limpo e preciso do locutor abrem, às vezes, uma distância entre os fatos reais e a nossa posição frente à realidade.

Na TV, concentrando estas observações no terreno da telenovela para que possamos compará-la com o teatro, a verdade adquire um caráter muito próprio e o fictício assume um valor real - atores que interpretam personagens malévolos são repudiados pelas pessoas nas ruas - passando a ser visto como uma possibilidade de acontecimento. Personagem e ator confundem-se e tornam-se companheiros do espectador a cada noite. Passam a fazer parte de sua vida.

No teatro, ao assistirmos uma história, vemos sempre, junto com o seu desenrolar, a sua construção. O espaço da encenação é único: não se remete a nenhum outro senão àquele formado pela concretude dos limites da sala e dos elementos que estruturam o espetáculo. Ou seja, o que vemos no teatro não poderia acontecer em outro lugar. É um mundo criado para o momento em que o espectador o vê; é um mundo outro, criado especialmente para ser visto naquele lugar. Para o teatro, a ilusão hoje é impossível. Na TV, um personagem pode voar sem chamar a atenção do público para o truque utilizado na gravação. Não desviamos nosso olhar da história. Mas no teatro, um personagem voando é também o mecanismo que o lança no ar. Na TV, a ficção encontra sua potência de acontecimento. No teatro, a ficção é convencional: o personagem voa, o ator não. Ao contrário da telenovela, aqui, ator e personagem são vistos separadamente.

A precariedade da ilusão no teatro torna-o menos potente do que a televisão se nos colocarmos na perspectiva da realidade ficcional da história, mas se pensarmos sob a perspectiva da realidade concreta, o teatro é uma experiência de linguagem. No acontecimento teatral, põe-se em jogo um movimento de criação de sentidos: mais importante do que a história a ser contada em cena, é a forma pela qual a contamos.

A narrativa cênica, muito mais que uma seqüência de palavras, é o tecido que forma o espetáculo. O texto teatral, o drama, é o ponto nodal, o lugar em torno do qual toda a forma da encenação irá girar. Os pensamentos que a história propõe é que darão origem à escritura cênica, que envolve a elocução das palavras, a qualidade dos gestos e do movimento dos atores, o cenário e suas cores, a música e sua intervenção na história e, tornando o todo visível e definindo com que intensidade visual esta história se desenrola, a luz.

Algumas pessoas poderão dizer: *mas isso também se aplica à televisão!*

É verdade. Mas é preciso não esquecer o tipo de ilusão que uma e outra atividade propõem. Enquanto a televisão busca recriar um mundo exterior, o teatro só pode referir-se ao seu próprio espaço. No teatro, por mais que se procure aludir a um mundo exterior à sala de espetáculo, esse exterior é construído a partir da articulação de elementos concretos e, muitas vezes, convencioneados (um barco nunca navegará num oceano, haverá sempre um dispositivo que irá **representar** o mar). A precária ilusão que o teatro proporciona obriga-nos a fazer uma operação de leitura, uma decifração de signos que darão sentido à história que está sendo contada no palco. Por isso, o teatro pode tornar-se uma espécie de lente através da qual se olha o cotidiano, sem entretanto confundir-se com ele. Mesmo a mais perfeita ilusão, proporcionada pelos mais engenhosos recursos

técnicos, acaba por nos distanciar da história, obrigando-nos a buscar o segredo da mágica.

O espaço da cena é sempre a criação de um mundo diferente do mundo cotidiano (mesmo quando tenta imitá-lo). E o público vai ao teatro exatamente para experimentar este movimento de criação de um mundo, vai ao teatro assistir à diferença de seu mundo cotidiano. A distância é o princípio da observação: só podemos ver o que não está em nós. Assim, o público de teatro vai buscar-se fora de si e de seu mundo.

Se o mundo cotidiano é aquele que se utiliza da linguagem como instrumento, utiliza-a com a finalidade de comunicar alguma coisa; no teatro, a palavra não se remete apenas ao seu significado; cada entonação revela para a platéia também aquilo que a própria palavra esconde. Em cena, não a vemos como veículo, como instrumento de comunicação. Vemos o seu **potencial** de comunicação. A linguagem cênica não é veículo de uma história, ela própria, em sua concretude, **é** a história que se desenrola à nossa frente; uma história que envolve as palavras e seus sentidos, mas também os gestos, o cenário, as cores, a música e a luz que acabam por fornecer mais sentidos às palavras. A encenação é a elaboração desta narrativa verbal (sonora) e visual que vai ser posta no palco. A experiência do teatro é, portanto ver, à nossa frente, a reinvenção da linguagem, ou seja, o movimento de atribuir sentidos. Experiência do teatro é o movimento de decifrar aquele espaço inventado.

No mundo cotidiano, escolhemos mais ou menos ao acaso os significantes que nos interessam. Existe um infinito de sugestões casuais, e o que chamamos de visão de mundo é exatamente a escolha de determinadas sugestões. Em cena, nada é casual; cada objeto, cada movimento é uma sugestão previamente escolhida pela encenação, mas que, em sua totalidade, irá de novo oferecer à platéia um infinito de sugestões a serem reorganizadas. Em cena, podemos dizer que duas histórias se entrelaçam: uma verbal, e outra que cria um horizonte visual em torno daquelas palavras. Essas duas histórias complementam-se formando em cena um mundo com diversos planos de compreensão. O papel da platéia é ordenar todas aquelas sugestões e criar para si uma visão daquele mundo - visão que não exclui a sua perspectiva sobre o seu mundo cotidiano, pelo contrário, a cena aprofunda uma relação com o cotidiano - porque o cotidiano também é uma leitura.

Isto é o que a experiência do teatro pode proporcionar: uma leitura sobre aquilo que somos e sobre o espaço onde vivemos. Uma LEITURA, portanto, uma experiência de linguagem. O teatro funciona como um duplo do mundo cotidiano na medida em que nos faz experimentar, de novo, a construção de uma determinada visão de mundo. Uma experiência que não passa apenas pela ilusão proporcionada pela história, mas - e é isto que desejo ressaltar - pela operação de construção de sentido a partir dos elementos colocados em cena.

Mas, retomando as diferenças que determinam algumas particularidades destas duas formas de criação de realidades, pode-se dizer que, na TV, o drama que se desenrola nunca é o nosso, é sempre uma história que acontece com aqueles personagens. Se, no teatro, os elementos são colocados em cena para serem lidos pelo olhar do público, na novela, o olhar do público além de ser determinado pela câmera é também orientado por um padrão de qualidade visual e de conteúdo previamente determinado. Ao espectador, não resta nada além de olhar e ver o que desejam que seja mostrado. Vemos a vida em sua superfície, em sua aparência mais imediata. O público não é solicitado a decifrar o significado da trama através de uma articulação entre o que lhe é apresentado e seus próprios referenciais. Importam os fatos - e, na vida como na arte, não há nada mais insignificante do que os fatos em si mesmos; os fatos são um suporte à espera de alguém que lhes dê forma, eles são a superfície sobre a qual construiremos significado. E o grande prazer na obra artística é exatamente decifrar o sentido dos fatos. E, estar vivo é dar sentido aos acontecimentos.

O movimento de dar sentido às palavras e associá-las às formas, à música, às cores, à luz é próprio do teatro. Fugir disso é sair do âmbito de sua potência enquanto produção artística.

Um preconceito, uma falácia que ouço com frequência é a dificuldade de compreensão do público menos preparado ou alfabetizado. Em todas as camadas da sociedade, **vive-se**, portanto, **articula-se** sobre a vida; o espetáculo convencional (aquele que não está voltado para deficientes auditivos ou visuais) oferece todas as possibilidades de articulação de sua narrativa, portanto, não há porque temer a não compreensão de um espetáculo. O teatro, imaginando-se um Olimpo inalcançável pelo pensamento médio, busca atrair o público arrancando-o de sua casa, acreditando poder oferecer-lhe a mesma experiência que a TV possibilita - uma linguagem igual àquela do seu cotidiano. Mas não vai afastá-lo de sua pipoca e de seu controle remoto. Em casa a diversão será melhor.

Voltando à nossa conversa sobre a crise do teatro, reitero que a solução - se é que existe alguma - não está na facilitação da narrativa que descaracteriza o teatro.

Aliás, perdoem-me a reversão de expectativa, mas acho que o teatro é um cadáver que se recusa a ajustar-se em seu féretro. É como prefiro pensar, já que insistem em buscar uma **utilidade**, ou melhor, uma **objetividade** comunicativa em sua relação com a platéia.

O teatro é coisa do passado. E, como tudo o que pertence ao passado, possui um espaço restrito de atuação: o espaço da lembrança, o espaço da saudade, o espaço da reflexão identificada com o prazer. Nelson Rodrigues disse em algum momento, em algum lugar, que vida é o que representamos no palco e não o que vivemos lá fora.

Mais um laivo do passado.

A vida, que encontrava vigor na duplicidade do seu movimento no teatro, hoje, na percepção do espectador, encontra seu vigor na reprodução do cotidiano, na superficialidade do relato de fatos. Por isso, ao menos em memória do defunto, precisamos redescobrir a especificidade do teatro.

O público é pequeno? Vamos buscar quem tem curiosidade a respeito desta forma artística. O teatro morto é aquele que se volta especialmente para um público afeito a modismos, é o que abre concessões para uma platéia pouco curiosa - ou farta de teatro bom e de teatro ruim. O que é preciso não é caçar público, mas buscar curiosos. Fora da cidade do Rio há públicos interessados, fora do estado também é possível encontrá-los aos borbotões. O teatro nunca foi de um só lugar. Ou ele anda ou morre. E ele está parado há muito tempo e, portanto, morto, seduzido por veículos que se mostram mais poderosos porque atingem mais pessoas em menos tempo e, por isso, decidem sobre seus gostos e suas necessidades. E como o teatro nunca foi necessário...

O poder público tem responsabilidades neste sentido. É preciso recriar o Mambembão e ampliá-lo. Não para que matemos a curiosidade sobre os regionalismos teatrais, mas para oferecer alternativas de sobrevivência a uma arte inútil. Afinal, faz-se teatro no país todo. Alguns grupos têm uma técnica mais bem elaborada, outros nem tanto, mas se os recursos técnicos, por si sós, fizessem bom teatro, uma caneta de ouro escreveria um romance melhor que uma caneta Bic (obrigado por esta tirada, Adolfo Bloch). É preciso que o pensamento teatral torne-se mais específico, mais voltado ao que é de seu domínio, e que seja difundido, direcionado a um público que não o domine, que não esteja farto, que deseje a novidade. Precisamos circular mais - isso é fundamental para que o teatro só seja motivo de debate nos jornais quando estivermos discutindo questões estéticas e não querelas circunstanciais.

Foi uma navegação? Sim. Mas, este ano, pretendo ancorar meu pensamento na cena acreditando que o teatro é coisa do passado. E afirmo isso tendo em vista tanto o passado como o presente. Se hoje considero-o um cadáver, contraditoriamente vejo-o pulsante de possibilidades. Afinal, estes foram os movimentos que o teatro fez ao longo de toda a sua história, seja nos palácios, seja nas feiras, seja nos prédios onde ele se

institucionalizou: vir à vida e sobreviver. Sempre. E, visto que o teatro já passou, sinto-me bastante livre para construir espetáculos e buscar aquele público que gosta da cena, reuni-lo para que nos divirtamos contando histórias à maneira antiga. Um antigo muito recente. Arrisco dizer, um antigo contemporâneo.

NELIDA, NELIDOVA, NO BRASIL, NELLY LAPORT

ENTREVISTA

a Fátima Saadi e Walter Lima Torres

Numa bela quarta-feira de verão, sob as mangueiras do pátio da Escola de Teatro da Uni-Rio, na Praia Vermelha, Nelly Laport, bailarina, coreógrafa, professora de dança e expressão corporal, conversou conosco a respeito de sua experiência nos diversos campos profissionais em que vem atuando nos últimos cinquenta anos. Nossas recordações de ex-alunos remontam às décadas de 70, na Praia do Flamengo, quando Nelly ia buscar a *turma da cerveja* no antológico Praia Bar, e aos anos 80, quando uma nova geração pôde conhecer a generosidade e o rigor que sempre marcaram sua relação com os estudantes que passaram por suas mãos.

Como foi que você começou a dar aulas no então Conservatório de Teatro, na Praia do Flamengo?

Isso foi há trinta anos. O diretor do Conservatório era o Gianni Ratto. Na verdade, ele queria convidar a Nina Verchinina para dar aulas, mas ela não tinha tempo nem saberia por onde começar. Então, ela me indicou, porque eu tinha dançado com a irmã dela no *Original Ballet Russe*, o que sobrou da época do Diaghilev e que foi reorganizado em Monte Carlo, sem o Leonid Massine mas com as coreografias dele, que ele não tinha podido levar quando saiu, porque tinham sido criadas para a companhia: *Choreartium*, *Les Présages*, *Beau Danube*. Quando estourou a segunda guerra, em 1939, os empresários ingleses, homens de negócios que controlavam a companhia, mandaram-na para a América do Sul. E aí precisaram de bailarinos e bailarinas e fizeram testes. Desde os quatro anos eu dançava: fazia aulas no colégio inglês em que eu estudava em Buenos Aires e também freqüentava o estúdio do bailarino Roman Jasinski. Em 1942, eu estava em Punta del Este em férias de verão com minha mãe e minhas duas irmãs quando o *Ballet Russe* chegou a Montevideú. Eu já tinha visto a companhia e estava louca para trabalhar com eles. Mas precisava antes fazer a cabeça do meu pai e da minha mãe. Me apresentei para os testes, passei e fiquei. De noite, eu olhava pro teto do hotel e pensava: - O que é que eu estou fazendo aqui? Sozinha. Mas você cria uma coragem, sei lá. Se eu não tivesse ficado, acredito que seria uma pessoa diferente. Meu nome de batismo é Nélida. Mas os russos da companhia me tascaram o sobrenome de Nelidova, porque o *régisseur* da companhia era incapaz de pronunciar meu sobrenome inglês, então era Nelidova pra cá, Nelidova pra lá. Fiquei russa. No fim dos primeiros três meses eu já falava russo. Eu tinha uma memória fantástica: olhava e já sabia. Há poucos anos viajei para a Europa e para os Estados Unidos para orientar remontagens das principais coreografias da companhia.

Como foi a passagem entre essa atmosfera numa companhia internacional de balé e o Conservatório de Teatro no Brasil para dar aulas de corpo, movimento e dança para atores?

Quando você entra numa companhia assim, você já é meio ator ou atriz porque você não é isso que é hoje em dia, uma metralhadora de técnica. Você dança, o que é diferente. As pessoas hoje dançam 1-2-3-4, 1-2-3-4, tudo contadinho. A gente não, a gente sabia

música. Escutava e tinha que dançar de acordo. Nos Estados Unidos, eu tinha feito aulas de expressão corporal para cantores de ópera, divas, coisas assim, só que, claro, ainda não se usava este nome. Além das aulas de dança, fazíamos um trabalho mais abrangente de sensibilização, de conscientização corporal. Na escola de teatro, eu dava vários exercícios da Nina Verchinina que eram muito fortes: todo mundo ficou sabendo se mexer e tendo força. Depois houve um abaixo-assinado de um pessoal que entrou, reclamando que aquilo não era expressão corporal, e o B. de Paiva então colocou aulas de ioga, sem me dizer nada: o pessoal dormia a contento; tudo no escuro, todo mundo respirando, relaxando, sem se relacionar. A ioga é uma coisa embutida, não é pra se comunicar no teatro.

Como você estabelece a relação entre o trabalho de corpo e o de voz?

No início do meu período no Conservatório, eu trabalhava em conjunto com a Glorinha Beutenmüller, mas depois proibiram. Inventaram uma lei. Na certa os outros professores ficaram com ciúmes. Eu dava um movimento e ela botava a voz ou ao contrário, ela dava uma palavra que o aluno tinha que dizer e eu botava o corpo pra ver como é que saía melhor o som. Sobre o corpo e a voz eu sempre digo: primeiro você nasce, depois você grita. E na posição fetal, você não grita. O feto está em constante movimento, só não emite som porque está mergulhado na água.

Como você trabalha com os atores?

Durante o processo, eu dou aulas para o elenco. Depois marco nos ensaios. Não adianta pegar o ator sem ele decorar o texto. Na Escola, ainda na Praia do Flamengo, tinha um rapaz, bom ele, que tinha decorado *Elisabeth* e *Essex*. Ele era o *Essex* e fazia um discurso pra rainha. Me pediram pra fazer a expressão corporal. Eu disse logo: - Olha, pra início de conversa, diante da rainha, você tem que ficar de joelhos. Ele não conseguia coordenar nada porque só sabia falar aquele texto de pé. Ajoelhou, esqueceu. Então eu sempre digo, não vou marcar nada antes de o texto estar decorado, porque lembro desse grande exemplo de uma pessoa muito bem coordenada que não conseguia mudar a situação.

E, ao longo destes trinta anos, você percebe uma mudança nos alunos, no desejo de aprendizagem?

Percebo. Mentalmente houve uma queda. Especialmente no que diz respeito a conhecimentos gerais. Na década de 70 as pessoas faziam aula com muito mais prazer, muito mais gana do que hoje em dia. O que acontece agora é que, depois de formados, os alunos pedem pra voltar a fazer as aulas. As salas andaram super-cheias nestes últimos semestres, no curso preparatório que estou dando para aqueles que pretendem ingressar na Escola de Teatro e então sou obrigada a dizer: - Vocês me tiveram de graça, por que não aproveitaram?

Qual é a relação desta geração mais jovem com seu próprio corpo?

São super-preguiçosos.

Como se reflete na consciência corporal dos atores o interesse crescente, nestes últimos dez anos, pelas técnicas circenses, acrobáticas?

Os atores separam, não usam o que aprendem. Porque é totalmente diferente: essas técnicas enrijecem os atores nas posturas exigidas pela perna de pau, pelo trapézio. Eles ficam restritos àquilo e não querem fazer outra coisa.

Quais os espetáculos mais importantes ao longo de sua trajetória artística?

Missa leiga, de Chico de Assis, com direção de Adhemar Guerra. Com Altair Lima fiz, em 1974, *Godspell* e ganhei o Prêmio Teatro IBEU de melhor coreografia. Ensaiávamos às dez horas da manhã. Todo mundo fresquinho. Não havia aquelas noitadas eternas. Não há necessidade. Gostei muito de fazer. Foi num circo ali na Mena Barreto. Trabalhar com Luís Antônio Martinez Corrêa também foi ótimo. Ele viu meu trabalho de coreografia no *Patinho feio*, gostou e me chamou pra fazer *O percevejo*.

O que foi que você fez com ele?

De tudo, porque ele não sabia nada. (*Risos*.) É verdade. Ele me ligava aos domingos e a gente falava três horas seguidas ao telefone. Ele queria saber de tudo: - Como é que eu faço aqui, como é que eu faço ali? E você acha que eu posso fazer tal e tal coisa? Enfim, tudo. Primeiro fizemos *O percevejo*, em 81. Aconteceu de tudo: foi um *happening*. Em 82, fizemos *Leonce e Lena* que é um texto da época romântica e foi todo dançado. Aqui na Escola de Teatro fiz com ele *A disputa* (85), *O cabaré Courteline* (86), *O sistema do Dr. Goudron* e *O rito do vale* (ambos em 87). Quando ele ia ser indicado pra Escola, me perguntaram o que eu sabia dele. Eu disse que sabia que ele era ótimo, excelente, que trabalhava para chuchu.

Como foi sua colaboração com o Nanini, seu aluno dileto?

Ele aprendeu tudo comigo e até hoje ele lembra que não faltou a nenhuma aula minha no Conservatório. Ele queria aprender e por isso cresceu muito. Ele ainda se lembra de exercícios que dei para ele há trinta anos atrás. O último trabalho que fizemos juntos foi *O burguês ridículo*, de Molière, com direção do Guel Arraes e de João Falcão. Rimos muito, no espetáculo e nos ensaios. O trabalho foi uma maravilha. O elenco era pequeno e se desdobrava. Quem eu trabalhei mais foi o Ari França. Coitado, ele teve que botar um salto alto e andar *en dehors*. Os atores usaram muito bem todas as sugestões que eu dei: eles floreavam aquilo e ficava realmente muito engraçado. No dia em que fui assistir ao espetáculo nos escombros do Teatro Casa Grande, fizeram uma brincadeira comigo: inseriram naquele dia reverências e mais reverências com o chapéu, cada vez mais baixas até chegarem ao chão e aí um dos personagens disse ao outro: - Oh, senhor, acho que vamos ter que consultar Mme. Laport sobre isto. Eu adoro trabalhar com o Nanini, porque ele é muito bom e isso te alimenta. A cena do minueto, por exemplo. Eu propus um minueto não muito rápido para que eles pudessem fazer caprichado e falar ao mesmo tempo - vocês sabem que Luís XIV adorava essa dança e à medida que ele foi envelhecendo o ritmo teve que ser ralentado para se adequar às condições físicas do Reisol...

Você trabalhou com algum grupo permanente?

Com a Comunidade, do Amir Haddad. Fiquei 4 anos com eles. Dei muitas aulas de expressão corporal para os atores. Tinha de tudo lá. Um dia entrou um atarracado desses e eu perguntei ao Amir: - Você vai querer que eu ensine esse rapaz a dançar? Não dá. Ele respondeu - Não, não precisa dançar, mas você já pensou ele nu, rastejante no chão? Aí eu disse - Olha, talvez você ache bom, mas eu vou dar o que eu posso. Não podia me queixar porque faziam parte, ali, aquelas monstruosidades. Era assim. Um dia lotei. Eles saíram do Museu de Arte Moderna e foram pra Laura Alvim, era um cheiro danado de cimento. Eu tinha que dar aulas lá. Eles montaram um espetáculo que era todo à base de improvisação, *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*. Uns atores ótimos, a Thaila Perez... Abriam um baú, tiravam adereços e começavam a improvisar. E às vezes diziam: -

Ah, não pintou! E eu dizia: - Se não pintar no espetáculo, como é que vai ser? Tem que devolver o dinheiro pro público. E o Amir queria que eu fizesse o espetáculo junto com eles. Eu já tinha dado aulas em cena pro elenco no Museu de Arte Moderna. Lá fizemos *A construção*, de Altimar Pimentel, *Depois do corpo*, *Agamenon*. No *Agamenon* todos sabiam o texto inteiro: antes de começar o espetáculo jogava-se o manto e o ator sobre quem ele caísse fazia o protagonista. Foi um bom aprendizado.

Como foi sua colaboração com a Maria Clara no Tablado?

Dei muitas aulas e coreografei alguns espetáculos como *Tribobó*, *O gato de botas*, *O dragão verde*, que ganhou o Prêmio Mambembe em 84. Foi o Nanini quem me entregou o prêmio. *Tribobó* foi um sucesso. Broadway. Fiz tudo dançado e dava aulas pros atores dos passos que eu ia fazer. A música do Ubirajara Cabral era brilhante. Eu pedia um *break* pra ele, ele fazia. Ele refazia a música para atender ao meu desejo. O Yan Michalski adorou, escreveu bem à beça sobre o espetáculo. O revival do *Gato de botas*, que também tem música do Ubirajara, foi ainda melhor que a versão original, porque pude fazer as gatinhas mais sapecas.

Você trabalha basicamente o corpo dos atores numa relação que envolve também o verbal. Que tipo de estímulo você oferece a eles?

Eu trabalho junto no ensaio. Se eu tenho uma dança ou um andar para fazer, proponho o que eles devem aprender e logo entro com os adereços, se é peça de época. Por exemplo, um trabalho que me deu muito prazer foi o *Amadeus*, direção do Flávio Rangel, com Edwin Luisi. Se for necessário dançar uma quadrilha, um minueto, é preciso que o ator saiba o que é *en dehors*. Fazia parte da educação do século XVII e XVIII aprender a dançar. As pessoas que não tinham dinheiro mandavam seus filhos adolescentes para a casa de lordes para que eles aprendessem as boas maneiras, mais ou menos como os *au pair* que existem hoje na Europa. As crianças, por exemplo, respeitavam um protocolo especial: deviam ser vistas, mas não ouvidas.

No ensaio você opina diretamente sobre o gesto, a postura, o movimento ou você tenta fazer com que os atores cheguem por si próprios ao resultado desejado?

Eu estou ali para mostrar como deve ser. A gente ensina, como se fosse uma coreografia. Senão, a gente vai ficar a noite inteira. É claro que eu dou as razões. Se for uma coreografia, volta e meia tenho que aparecer de surpresa para ver se não estão fazendo coisas que não deviam.

E se você não concordar com a concepção do diretor?

Eu faço meu trabalho e deixo com eles. Não posso falar nada.

O que você acha do teatro-dança?

O que é isso? Na verdade, é uma coisa muito simples. Na verdade, tudo é teatro. Você pode dançar uma peça.

O que move você a trabalhar?

É o desafio. Tenho enorme prazer quando vejo pessoas que começam a fazer aula comigo evoluírem e fazerem coisas que nunca imaginaram: pular, virar, mexer, evoluir corporalmente. Claro, hoje em dia tem aquelas sabichonas que sabem tudo, que já

estudaram e que vêm aqui não sei pra que, por sado-masiquismo ou uma coisa dessas, querem um canudo.

Quais são seus planos?

Não sei. Ficar em casa, fazer aulas de corpo. Eu gosto muito das aulas que eu faço. Na idade em que estou, se eu parar, estou frita. Outro sonho é me livrar do trânsito. Você pode observar que as pessoas reproduzem no trânsito sua relação com o espaço que, em geral, não é das melhores.

GIORGIO STREHLER

1921-1997

Il maestro è morto!

“Il maestro è nell’anima e dentro all’anima per sempre resterà”

Paolo Conte

Não se trata de fazer aqui o obituário do encenador italiano Giorgio Strehler, falecido em 25 de dezembro passado. Talvez seja mais profícuo pensar no desaparecimento de uma das faces da arte teatral contemporânea - a que compreende o teatro realmente como uma arte.

Inegavelmente, entre os principais encenadores destes últimos anos do século XX estão: Ariane Mnouchkine, “a revolucionária”; Robert Wilson, “o *designer*”; Peter Brook, “o sábio”; e os que já morreram, Tadeusz Kantor, “o artista”; Antoine Vitez, “o filósofo”; Giorgio Strehler, “*Il maestro*”. Artistas e animadores da atividade teatral, suas criações consolidam a figura do encenador, desde Antoine passando pelo Cartel e por Brecht.

A peculiaridade de “*Il maestro*”, no entanto, foi a de ter iniciado seu trabalho no momento em que a Europa e, portanto, a Itália, se reconstruía após a Segunda Guerra Mundial. Era seu desejo recuperar o país e fundar uma prática teatral de contorno cívico, como demonstra a criação do *Piccolo Teatro de Milano* em colaboração com Paolo Grassi, em 1947. Ator, encenador, crítico teatral e senador da República, Strehler promoveu, não sem certa dose de tirania, profunda reforma nas cenas italiana e mundial, tornando-se igualmente ponto de referência para toda uma geração de encenadores. Seu trabalho como diretor não se limitou ao teatro dito dramático, no qual a recuperação particularíssima da obra de Goldoni permanece como exemplo fulgurante, como atestam as inúmeras remontagens do seu *Arlequim servidor de dois patrões*. Dedicou-se igualmente à ópera: *Falstaff*, *Macbeth*, *Simon Boccanera*, de Verdi; *As bodas de Fígaro*, de Mozart.

Dentro da consolidação do trabalho do encenador, Strehler reivindicava sua filiação a Jacques Copeau e a Louis Jouvet. Aí ele encontra sua vocação humanista como artista e a base para o seu papel de pedagogo, “*il maestro*”.

WALTER LIMA TORRES

**FOLHETIM É UMA EDIÇÃO TRIMESTRAL DO
TEATRO DO PEQUENO GESTO**

CONSELHO EDITORIAL

Fátima Saadi

Antonio Guedes

Ângela Leite Lopes

Walter Lima Torres

DIAGRAMAÇÃO

Antonio Guedes

REVISÃO

Fátima Saadi

AGRADECIMENTOS

Nelly Laport

Nazih Saadé