ensaios sobre teatro
Maurice Blanchot
Pedro Süssekind
Eleonora Fabião
Angela Reis

Renato Cordeiro Gomes
resenha Teatro da Vertigem

Mariângela Alves de Lima
em foco

entrevista com
Marco Antonio Rodrigues
Cia. Folias d'Arte

Folhetim
Teatro do pequeno Gesto

e o dossiê
Reflexões sobre o teatro francês contemporâneo

número 17
maio-ago

17

Expediente

FOLHETIM
ISSN 1415-370X
maio a agosto de 2003

Uma edição QUADRIMESTRAL
do Teatro do Pequeno Gesto

Editora geral
Fátima Saadi

Conselho editorial
Antonio Guedes, Ângela Leite Lopes e Walter Lima Torres

Colaboraram nesta edição
Angela Reis, Carlos Francisco Rodrigues, Dagoberto Feliz, Eleonora Fabião, Ivan Sugahara e Os dezequilibrados, Mariângela Alves de Lima, Marco Antonio Rodrigues, Pedro Süssekind, Renato Cordeiro Gomes.

Seleção de textos Dossiê Reflexões sobre o teatro francês contemporâneo
Fernando Kinas e Jacques Peigné

Coordenação de produção do Dossiê
Aurélia de la Ferrière

Projeto gráfico e capa
Bruno Cruz

Produção de imagem
Luiz Henrique Sá

Foto de capa (*Frankenstein*, adaptação e direção de Reinaldo Maia)
Angela Di Sessa

Fotos Arte in Cena
Andrea Cals, Mauro Salviano, Simone Rodrigues e Tatiana Altberg

Revisão
Paulo Telles e Fátima Saadi

Secretária
Márcia Alves

Transcrição de entrevistas
Márcia Zanelatto

Agradecimentos
Alexandre Maron, Bertrand Rigot-Müller, Giovana Soar, Laetitia Daget, Lenise Pinheiro, Márcia Cláudia Figueiredo, Rodrigo Murtinho, CEDOC/ FUNARTE.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Étrangères.
Esta revista, publicada no âmbito do programa de apoio à publicação, contou com o apoio do Ministério francês das Relações Exteriores.

Teatro do Pequeno Gesto
Tel/Fax 21 2558-0353
www.pequenogesto.com.br

mai-ago 2003

Folhetim 17

Teatro do pequeno Gesto

Sumário

Editorial **5**

Traduzir **8**
Maurice Blanchot

A teoria do drama e o método interpretativo de Peter Szondi **16**
Pedro Süssekind

corpo cênico, estado cênico **24**
Eleonora Fabião

Filho de peixe peixinho é **34**
Angela Reis

Resenha
A vertigem do teatro:
a reinvenção do teatro como experiência **48**
Renato Cordeiro Gomes

Em foco 58
8 perguntas de Fátima Saadi para Mariângela Alves de Lima

Dossiê: Reflexões sobre o teatro francês contemporâneo **68**

Apresentação **70**
Jacques Peigné

A arte do teatro **72**
Antoine Vitez

Por que o teatro? **78**
Jean-Pierre Sarrazac

A tentação da obra e o prazer do jogo **96**
Bernard Dort

O máximo de estéticas minoritárias possível **104**
Jean-Marie Piemme

Na margem **112**
Michel Deutsch

O palco, o comércio e o pensamento **118**
Jean-François Peyret

O espaço do Folias d'Arte **124**
Entrevista com Marco Antonio Rodrigues

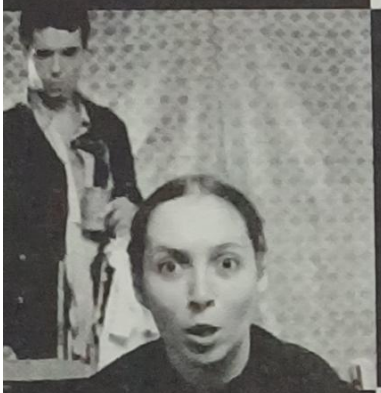
Às seções habituais de *Folhetim*, acrescenta-se, nesta edição, o dossiê *Reflexões sobre o teatro francês contemporâneo*, que reúne textos de importantes ensaístas e criadores franceses, como Bernard Dort, Jean-Pierre Sarrazac, Antoine Vitez, Michel Deutsch, Jean-François Peyret e Jean-Marie Piemme. Como fio condutor para a leitura do conjunto de textos, está a imbricada relação entre a reflexão estética e a inserção do teatro em nossa sociedade.

O *Dossiê* é uma iniciativa dos Consulados franceses de São Paulo e do Rio e a seleção de textos apresentada visa a oferecer material capaz de aprofundar uma discussão que transcende o teatro francês atual e, em diferentes estágios, mobiliza o velho e o novo mundo.

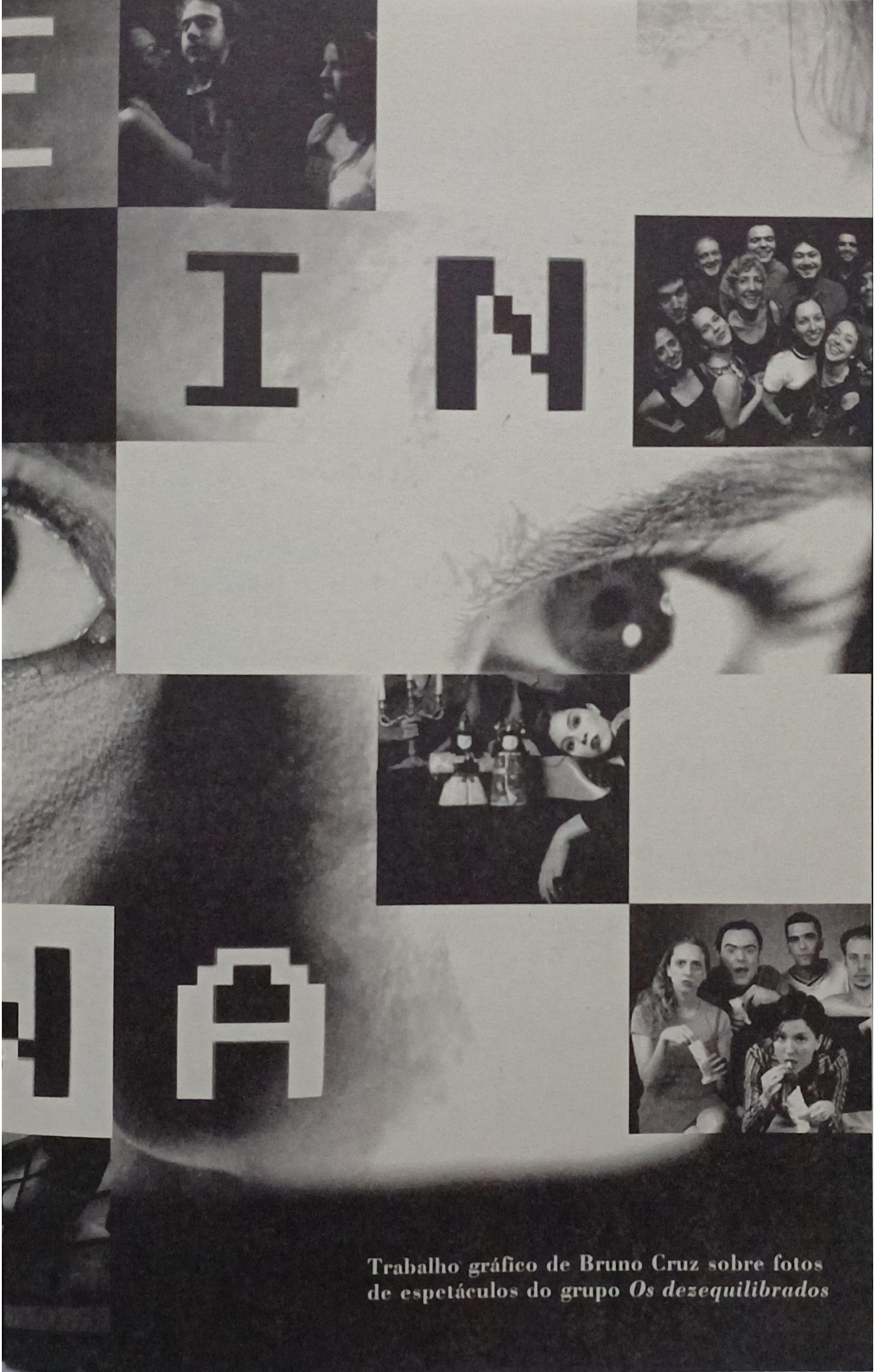
Como homenagem a Maurice Blanchot, falecido em fevereiro último, publicamos seu ensaio *Traduzir*, que ecoa, de forma poética e perspicaz, muitas das questões daqueles que trabalham *entre*: entre duas línguas, entre dois mundos, entre a subjetividade e a sua formalização, entre o espaço e o tempo, a criação e a recriação.

Pensar o drama, pensar o espetáculo, pensar o ator e pensar as estratégias de ação de um grupo de teatro é o que nos propõem Pedro Süssekind, com *A teoria do drama e o método interpretativo de Szondi*; Mariângela Alves de Lima, na seção Em foco; Eleonora Fabião em *corpo cênico, estado cênico* e Angela Reis em *Filho de peixe peixinho é: famílias de atores no Brasil*; Renato Cordeiro Gomes em sua resenha do livro *Teatro da Vertigem: trilogia bíblica* e o diretor paulista Marco Antonio Rodrigues, na entrevista *O espaço do Folias d'Arte*.

ARTE



CED



Trabalho gráfico de Bruno Cruz sobre fotos de espetáculos do grupo *Os dezequilibrados*

2.

Chère Mademoiselle,

j'ai tardé à vous répondre, et ainsi à vo

Mais nous vivons un peu hors du temps

du moins combien j'ai été touchée par

et par ce témoignage de fraternité qui

d'un pays auquel je suis attachée par

liens. Dites à tous ma sympathie

et à vous, mes pensées de gra

Maurice Blanch

mar 82

Traduzir*

Maurice Blanchot **

Tradução de
Ângela Leite Lopes
e Fátima Saadi

Será que nós sabemos tudo o que devemos aos tradutores e, mais ainda, à tradução? Sabemos mal. E mesmo se sentimos gratidão pelos homens que entram bravamente nesse enigma que é a tarefa de traduzir, se os saudamos de longe como os mestres ocultos da nossa cultura, ligados a eles e docilmente submetidos a seu zelo, nosso reconheci-

---

* Este texto foi publicado em *L'amitié*, Paris: Gallimard, 1971.

** Maurice Blanchot (1907-2003), crítico e ficcionista francês, que se definia como "um homem que se interroga sobre a arte de escrever", é autor de *La part du feu*, *Faux pas*, *L'amitié*, *L'entretien infini*, *L'espace littéraire*, *L'arrêt de mort*, entre outras obras. Em português, há traduções de *A parte do fogo* (Rocco, 1997), *Pena de morte* (Imago, Coleção Lazúli, 1991), *O espaço literário* (Rocco, 1988) e *O livro por vir* (Lisboa: Relógio d'Água, 1984).

Ilustração: Carta de Maurice Blanchot a Ângela Leite Lopes em agradecimento pela tradução do ensaio *A parte do fogo*, 1982.

mento permanece silencioso, um pouco desdenhoso, até por humildade, pois não estamos à altura de lhes sermos gratos. De um ensaio de Walter Benjamin, no qual este excelente ensaísta trata da tarefa do tradutor, vou tirar algumas observações sobre essa forma de nossa atividade literária, forma original, e se, com ou sem razão, ainda se costuma dizer: aqui estão os poetas, ali os romancistas, e, sim, também os críticos, todos responsáveis pelo sentido da literatura, é preciso incluir no mesmo rol os tradutores, escritores da mais rara estirpe, e realmente incomparáveis.[1]

Traduzir, quero lembrar, pareceu durante muito tempo, em certas regiões da cultura, uma pretensão maligna. Alguns não querem que se traduza em sua língua, outros que se traduza a sua língua, e só com a guerra se realiza esta traição, em sentido literal: entregar ao estrangeiro o verdadeiro falar de um povo. (Basta lembrar do desespero de Etéocles: "Não arranquem do solo, presa do inimigo, uma cidade que fala o verdadeiro falar da Grécia".) Mas o tradutor é culpado de impiedade ainda maior. Inimigo de Deus, ele pretende reconstruir a Torre de Babel, tirar partido e proveito de forma irônica do castigo celeste que separa os homens pela confusão das línguas. Antigamente se pensava poder voltar assim a alguma língua originária, palavra suprema que bastaria falar para se dizer a verdade. Benjamin conserva algo desse sonho. As línguas, insiste ele, visam todas à mesma realidade, mas não do mesmo modo. Quando digo *Brot* e quando digo *pão*, viso à mesma coisa de um modo diferente. Tomadas uma a uma, as línguas são incompletas. Pela tradução, não me contento em substituir um modo por um outro, uma via por outra via, mas aceno para uma linguagem superior que seria a

1. Walter Benjamin, *Oeuvres choisies*, traduzidas do alemão para o francês por Maurice de Gandillac (Denoël, collection "Les Lettres nouvelles"). Em português, o ensaio *A tarefa do tradutor* foi publicado pelos Cadernos da UERJ, em 1992.

harmonia ou a unidade complementar de todos esses focos e que falaria idealmente na junção desse mistério reconciliado de todas as línguas faladas por todas as obras. Daí um messianismo próprio a cada tradutor, se ele trabalha no sentido de fazer com que as línguas cresçam rumo a essa linguagem última, já atestada em cada língua presente, naquilo que ela contém de futuro, e da qual a tradução se apropria.

O que é visivelmente um jogo utópico de idéias, na medida em que se supõe que cada língua teria um único e mesmo modo de projeção e sempre a mesma significação, e que todos estes modos de projeção poderiam tornar-se complementares. Mas Benjamin sugere outra coisa: todo tradutor vive da diferença entre as línguas, toda tradução se funda sobre esta diferença, perseguindo, aparentemente, o propósito perverso de suprimi-la. (A obra bem traduzida é elogiada de duas formas opostas: nem parece tradução, dizem; ou ainda: é realmente a obra, não perdeu nada do original; mas, no primeiro caso, apaga-se, em benefício da nova língua, a origem da obra; no segundo caso, em benefício da obra, a originalidade das duas línguas; nos dois casos, o essencial está perdido.) Na verdade, a tradução não está absolutamente destinada a fazer desaparecer a diferença cujo jogo, ao contrário, a constitui: a tradução alude constantemente a ela, às vezes revelando esta diferença e muito freqüentemente acentuando-a, a tradução é a própria vida desta diferença, é aí que ela encontra seu augusto dever, e também sua fascinação, quando ela chega a aproximar orgulhosamente as duas línguas com uma força de unificação que lhe é própria e que se assemelha à de Hércules juntando os dois lados do mar.

Mas é preciso dizer mais: a obra só é digna e só está na época de ser traduzida se oculta, de alguma forma disponível, esta diferença, seja porque ela acena originalmente a uma *outra* língua, seja porque ela junta, de uma forma privilegiada, as possibilidades de ser diferente de si mesma e estranha a si mesma que toda língua viva possui. O original nunca é imóvel

e tudo o que há de futuro numa língua, num dado momento, tudo o que nela designa ou chama um estado outro, às vezes perigosamente outro, se afirma na solene deriva das obras literárias. A tradução está ligada a este devir, ela o "traduz" e realiza, ela só é possível por causa deste movimento e desta vida da qual ela se apossa, às vezes para simplesmente libertá-la, às vezes para penosamente aprisioná-la. Quanto às obras-primas clássicas, que pertencem a uma língua que não é falada, a sua tradução torna-se ainda mais imperiosa, na medida em que elas são as únicas depositárias da vida de uma língua morta e as únicas responsáveis pelo futuro de uma língua sem futuro. Elas só vivem se traduzidas; e mais: mesmo na língua original, elas são como que sempre retraduzidas e reconduzidas em direção àquilo que elas têm de mais próprio, em direção à sua estranheza de origem.

O tradutor é um escritor de singular originalidade, precisamente onde parece não reivindicar originalidade alguma. Ele é o secreto senhor da diferença das línguas, não para abolí-la mas para utilizá-la com o fito de despertar, na sua língua, por mudanças violentas ou sutis que ela lhe traz, uma presença daquilo que há de diferente, originalmente, no original. Não se trata, aqui, de semelhança, diz com razão Benjamin: se se deseja que a obra traduzida se pareça com a obra a traduzir, não há tradução literária possível. Trata-se, em realidade, de uma identidade a partir de uma alteridade: a mesma obra nas duas línguas estrangeiras e em razão de sua estranheza e tornando, deste modo, visível o que faz com que esta obra seja sempre *outra*, movimento do qual é preciso, exatamente, tirar a luz que iluminará, por transparência, a tradução.

Sim, o tradutor é um homem estranho, nostálgico, que sente, como falta, em sua própria língua, tudo o que a obra original (que ele não pode, aliás, alcançar totalmente, visto que ele não está em casa nela, eterno convidado que não a habita) lhe promete em matéria de afirmações presentes. É por isto

que, segundo os especialistas, o tradutor se vê mais freqüentemente em dificuldades na língua a que pertence do que atrapalhado na língua que não é sua. É que ele não vê apenas tudo o que falta ao francês (por exemplo) para alcançar um determinado texto estrangeiro dominador, mas ele possui daí por diante esta linguagem francesa de um modo privativo e rico desta privação que ele precisa preencher com os recursos de uma outra língua, também ela tornada outra na obra única em que, por um momento, ela se concentra.

Benjamin cita, a partir de uma teoria de Rudolf Pannwitz, algo que é surpreendente: "Nossas versões, mesmo as melhores, partem de um falso princípio; elas pretendem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em vez de sanscritizar o alemão, helenizá-lo, anglicizá-lo. Elas têm mais respeito pelos usos de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira... O erro fundamental do tradutor é petrificar o estado em que se encontra por acaso sua própria língua, em vez de submetê-la à impulsão violenta que vem de uma linguagem estrangeira." Afirmação ou reivindicação que é perigosamente atraente. Ela deixa perceber que cada língua poderia se tornar todas as outras ou, ao menos, se deslocar sem dano em todas as novas direções; ela supõe que o tradutor encontrará recursos suficientes na obra que deve ser traduzida e autoridade suficiente em si mesmo para provocar esta mutação brusca; ela supõe, enfim, que, quanto mais livre e inovadora uma tradução, mais ela será capaz de alcançar a *literalidade* verbal ou sintática, o que, levado a extremos, tornaria a tradução inútil.

É fato que, para reforçar seus pontos de vista, Pannwitz pode recorrer a nomes tão expressivos quanto Lutero, Voss, Hölderlin, George, que não hesitaram, sempre que traduziram, em romper os limites da língua alemã para expandir suas fronteiras. O exemplo de Hölderlin mostra o risco que corre, no fim das contas, o homem fascinado pela força do traduzir: as traduções de *Antígona* e de *Édipo* foram quase que suas

últimas obras, no limiar da loucura, obras extremamente meditadas, elaboradas e voluntárias, conduzidas com uma firmeza inflexível pelo propósito, não de transportar o texto grego para o alemão, nem de reconduzir a língua alemã às fontes gregas, mas de unificar as duas forças, que representam, respectivamente, as vicissitudes do Ocidente e as do Oriente, na simplicidade de uma linguagem total e pura. O resultado é quase terrível. Acredita-se descobrir entre as duas línguas um acordo tão profundo, uma harmonia tão fundamental que ela substitui o sentido ou consegue fazer do hiato que se abre entre elas a origem de um novo sentido. Isto tem um efeito tão forte que dá para compreender o riso gélido de Goethe. De que ria Goethe? De um homem que não era mais nem poeta nem tradutor, mas avançava temerariamente em direção a este centro onde acreditava encontrar concentrado o puro poder de unificar, e de tal modo que ele pudesse atribuir sentido, fora de todo sentido determinado e limitado. É compreensível que esta tentação tenha se apresentado a Hölderlin por meio da tradução, porque o homem disposto a traduzir está numa intimidade constante, perigosa, admirável com o poder unificador que está em obra em toda relação prática como em toda linguagem, e que a expõe, ao mesmo tempo, à pura cisão prévia, e é desta familiaridade que ele tira o direito de ser o mais orgulhoso ou o mais secreto dos escritores – com esta convicção de que traduzir é, no fim das contas, loucura.

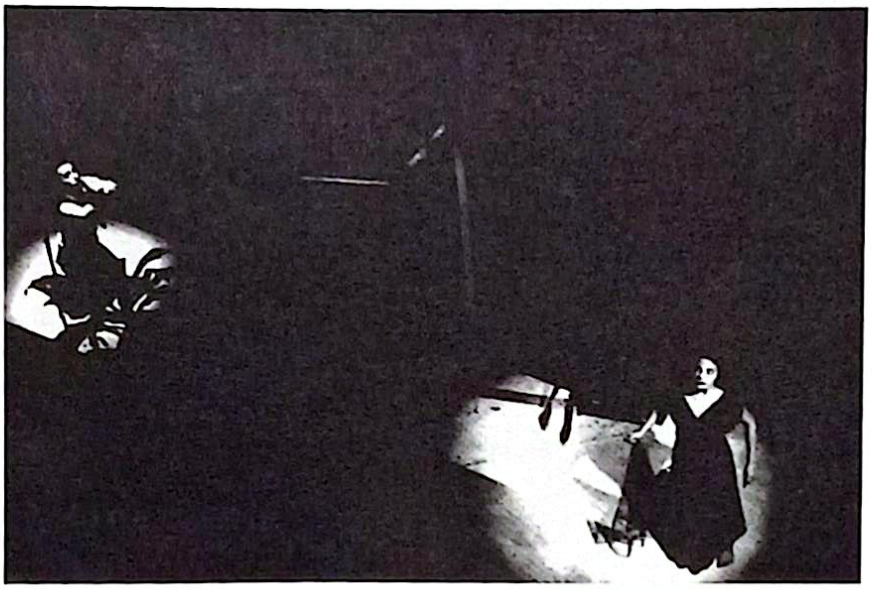
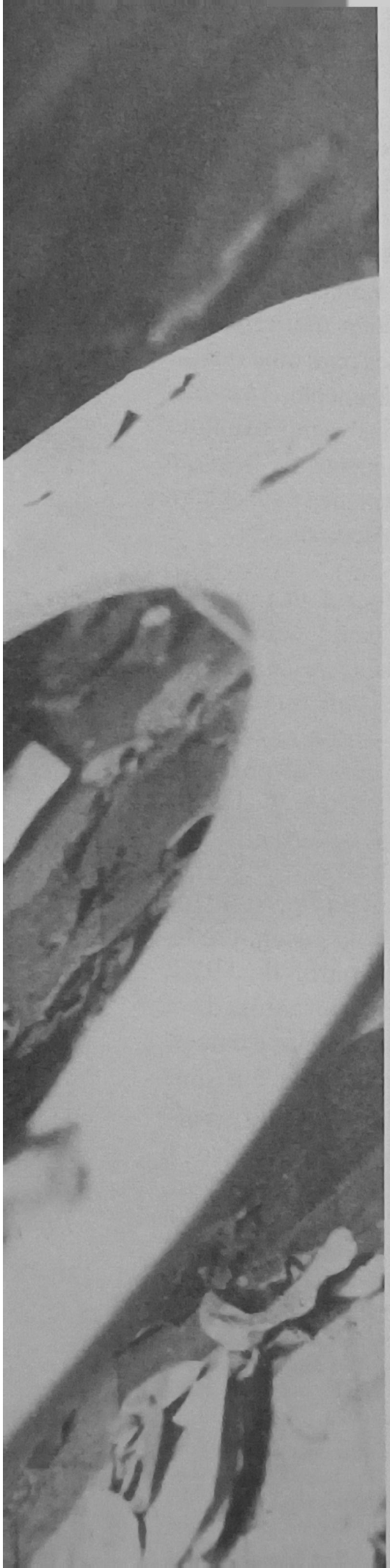


Foto de Paulo César Rocha: *O olhar de Orfeu*, de Beto Tibaji, livremente inspirado no ensaio homônimo de Maurice Blanchot, direção de Antonio Guedes, 1988. Beto Tibaji e Cláudia Viana.



A teoria do drama
e o método interpretativo de Peter Szondi

Pedro Süssekind *

Em 1956, Peter Szondi publicou, na Alemanha, *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, que se tornaria uma das obras de teoria literária mais bem-sucedidas de sua época, tanto em termos econômicos (mais de cem mil exemplares vendidos), quanto em termos de sua repercussão no meio intelectual europeu. O livro apresenta análises de alguns dos principais dramaturgos do período indicado no título, identificando uma crise do gênero dramático e as tentativas de "solução" dessa crise. Na introdução, o autor define um método para a teoria literária, no qual uma filosofia da arte de caráter histórico fundamenta a interpretação das obras de arte.[1]

---

* Pedro Süssekind é tradutor e doutorando em Filosofia pela UFRJ.

1. A edição brasileira do livro saiu em 2001, pela editora paulista Cosac & Naify, em tradução de Luiz Sérgio Repa.

Foto de Guga Melgar: *Quando nós os mortos despertarmos*, de Ibsen, direção de Antonio Guedes, 1991. Dudu Sandroni.

Essa fundamentação filosófica remete sobretudo a dois pensadores: Aristóteles, cuja obra seria o marco inicial de uma longa tradição da *poética dos gêneros* – compreendida como definição normativa dos três gêneros poéticos, a epopéia, a poesia lírica e a poesia dramática –, e Hegel, "o ponto mais alto do pensamento histórico e dialético".[2] A estética moderna seria marcada por uma passagem da teoria aristotélica para uma reflexão filosófica sobre conteúdos determinados historicamente. Na estética de Hegel, os gêneros poéticos são pensados como exemplos históricos de uma realização artística dos conceitos de belo que caracterizam cada época. Assim, a poética normativa é substituída por uma *poética filosófica*, integrada a uma filosofia da arte.

Szondi procura mostrar como, ao romper com a maneira clássica de pensar os gêneros, a filosofia hegeliana abre caminho para uma estética que se dedicaria, no começo do século XX, mais à análise das obras de arte concretas do que à sua concepção especulativa, como demonstram as obras de Adorno, Benjamin e Lukács. É no caminho seguido por esses três autores que se insere, do ponto de vista de sua fundamentação filosófica, a teoria do drama moderno.

Durante a década de 60, Szondi ensinou na Universidade Livre de Berlim, onde se tornaria diretor do recém-criado departamento de Literatura Comparada. A partir de 1973, dois anos após sua morte, começou a ser organizada a publicação de uma edição crítica de suas conferências e cursos. A teoria do drama foi retomada principalmente em dois volumes dessa edição: *A teoria do drama burguês no século XVIII*[3] e *O drama lírico do* fin de siècle.[4] No primeiro, o

2. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, p. 10. As citações serão feitas a partir da edição alemã, em tradução minha.

3. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Studienausgabe der Vorlesungen* Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.

4. *Das lyrische Drama des* fin de siècle. *Studienausgabe der Vorlesungen* Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

questionamento do drama se insere em uma reflexão de caráter sociológico, profundamente influenciada por Adorno, que orienta a análise de obras de Lillo, Diderot e Lessing. Já no segundo volume, Szondi retoma especificamente um tema indicado em *Teoria do drama moderno*:

> Para além dessa crise do drama e de suas tentativas de solução épica, embora tendo-as como um plano de fundo bem perceptível, surge na virada do século o drama lírico, sobretudo com a obra de juventude de Hofmannstahl. É fácil perceber como essa obra se relaciona indiretamente com a crise do drama.[5]

As conferências incluídas nesse volume tinham o objetivo de desenvolver essa indicação, sempre com a análise de obras específicas – dois dramas de juventude de Hofmannstahl (*Ontem* e *A morte de Ticiano*), além de *Hérodiade*, de Mallarmé, e *La gardienne*, de Régnier –, mostrando como o drama lírico se relaciona com a crise do drama. As análises são precedidas por uma introdução metodológica, intitulada "História dos gêneros, história social e interpretação", em que Szondi discute a fundamentação de seu método de teoria literária, esclarecendo alguns de seus pontos mais importantes. Retomando a questão da passagem das poéticas clássicas, de caráter normativo, para a filosofia da arte de caráter histórico, ele reflete sobre o desdobramento da estética idealista nas teorias da arte contemporâneas.

A obra de Hegel seria o marco de uma "historicização" da poética, no sentido de uma estética em que os gêneros artísticos são pensados como manifestações próprias de cada época. Rompe-se, assim, com a noção aristotélica, baseada na definição de formas preestabelecidas, alheias à história, que prescreviam as regras para se obter o efeito visado por cada gênero artístico. Assim, o questionamento filosófico da arte deixa de estar ligado apenas à determinação dos gêneros e ao ensino de sua produção, como acontecia nas poéticas tradicionais até o período iluminista. Na estética hegeliana, a

---

5. *Theorie des modernen Dramas*, p. 80.

arte apresenta, em formas sensíveis, aquilo que a filosofia pensa conceitualmente: a relação dialética entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular. Mas, apesar da ruptura com o caráter normativo da poética, nessa estética as obras de arte ainda são consideradas como exemplos de seus gêneros, mesmo que eles sejam pensados historicamente.

Para Szondi, um dos caminhos decisivos da filosofia da arte no século XX foi o das teorias que têm por objeto a própria obra de arte, e não os seus gêneros. Nesse caso, as obras não são pensadas como exemplos que ilustram a história da literatura, ou da arte em geral, mas são interpretadas quanto à sua forma e conteúdo, a fim de revelar a estrutura de continuidade ou de ruptura com o gênero de que fazem parte. Ou seja, "só a consideração que permite ver a história na obra de arte nos satisfaz, e não aquela que permite ver a obra na história".[6] Assim, o ponto de partida para a teoria da arte deve ser a análise das obras, na qual as informações biográficas e históricas, a definição do gênero e as referências intertextuais estão sempre a serviço de uma interpretação paciente e esclarecedora. Pois "a história da literatura não é algo que exista fora das obras literárias, à maneira de um mapa em que bandeirinhas, as obras, marcassem certas posições...". Nesse sentido, uma outra noção de história inverte a perspectiva do crítico de arte, já que não permite a aplicação de definições previamente estabelecidas, sejam elas normativas ou histórico-filosóficas, para julgar as obras. A teoria da arte precisa entrar e se aprofundar na dinâmica absolutamente única de cada obra analisada, a fim de revelar sua dialética de conteúdo e forma. Nas palavras de Szondi:

> O que constitui a historicidade da obra de arte é a discussão, em cada obra de arte, [...] entre aquilo que o artista pretende e aquilo que ele pressente, entre a intenção e a condição de sua realização, entre a forma historicamente tradicional e a matéria historicamente atual, portanto um passado e um presente, cuja comunicação na obra de arte nunca é totalmente bem-sucedida, de modo que a obra de arte também aponta para o futuro.[7]

---

6. *Das lyrische Drama des* fin de siècle, p. 16.
7. Idem.

Nesse caso, a interpretação não abandona a reflexão histórica, mas compreende a história como algo de imanente a cada obra de arte particular que "habita as três dimensões temporais, ou melhor: as três participam dela, constituem aquela tensão interna que é a sua historicidade".

Considerando a questão específica da *Teoria do drama moderno* sob a ótica dessa reflexão metodológica, é possível identificar a relação entre a interpretação da obra de arte e a poética, no caminho seguido por Szondi. Há um "ponto de partida terminológico" para a sua teoria, constituído simplesmente pela definição formal de drama, dramático e dramaturgia. O "drama" é definido como "uma forma determinada de poesia escrita para o palco", que se diferencia da tragédia grega e não inclui nem as peças espirituais da Idade Média, nem as peças históricas de Shakespeare. Trata-se de um fenômeno literário que surgiu na Inglaterra elisabetana e, sobretudo, na França do século XVII, tendo sido retomado pelo classicismo alemão. Já "o adjetivo 'dramático' [...] significa apenas 'pertencente ao drama'." E o "termo 'dramaturgia' será usado, em oposição a 'drama' e 'dramático', no sentido mais amplo de tudo o que se escreve para o palco".[8]

As características específicas do drama são detalhadas na tese, de acordo com a definição desse gênero, que tem como tema central o conflito entre paixão e dever, liberdade e compromisso, vontade e necessidade. O meio lingüístico para a expressão desse conflito é o diálogo, que se tornou a forma característica e muitas vezes exclusiva do drama, desde a eliminação do coro, do prólogo e do epílogo no teatro clássico francês. O caráter absoluto da representação dramática se reflete tanto na disposição do palco e do público, quanto na ação que se encadeia no tempo presente, sem remeter ao passado ou ao futuro.

Szondi apresenta essas características para orientar as primeiras análises do livro, referentes a dramaturgos do século

---

8. *Theorie des modernen Dramas*, p. 13.

XIX, nas quais diferentes relações estabelecidas com a forma clássica do drama, do ponto de vista temático e formal, revelam uma crise do gênero. Nas obras dramáticas de Ibsen, por exemplo, o passado ocupa o lugar do presente; os acontecimentos atuais, em Tchékhov, indicam acontecimentos de sonho, lembranças e utopias; na dramaturgia social de Hauptmann, a ação é determinada por condições exteriores, de caráter político-econômico. Após identificar a maneira como, em cada obra desse período, a forma do drama é contestada, Szondi questiona dois rumos tomados pela dramaturgia na primeira metade do século XX: as "tentativas de salvação" da forma tradicional do drama (como o Naturalismo e o Existencialismo) e as "tentativas de solução" da crise pela expressão dos temas contemporâneos em uma forma nova (como o teatro épico, de Brecht e Wilder).

Antes de analisar tais tentativas, a tese inclui um texto de "Transição", que elabora uma teoria acerca da mudança de estilo, discutindo o processo em que a crise de um gênero possibilita ou impõe a alteração de sua forma tradicional, muitas vezes a partir de um campo temático novo. Mas as obras que revelam essa crise não têm, por caracterizarem esse período de passagem de um estilo a outro, um caráter provisório. Pelo contrário, elas podem ser também obras-primas de seu gênero, ainda que indiquem a sua crise. Ao observar, em outros campos da arte, o processo que analisara na dramaturgia, Szondi recorre a três exemplos: Stendhal, Cézanne e Wagner, cujas obras romperam com a forma tradicional de seus gêneros e influenciaram decisivamente novos estilos surgidos no século XX.

Se a forma tradicional do romance, baseada na epopéia, era caracterizada pela noção de um narrador que se coloca diante de seu objeto, o "monólogo interior" dos romances psicológicos de Stendhal entra totalmente na interioridade das personagens, sem pressupor o distanciamento épico. Embora ainda se desenvolva dentro da forma tradicional, pois aqui a psicologia das personagens se torna objeto, analisado pelo narrador, o

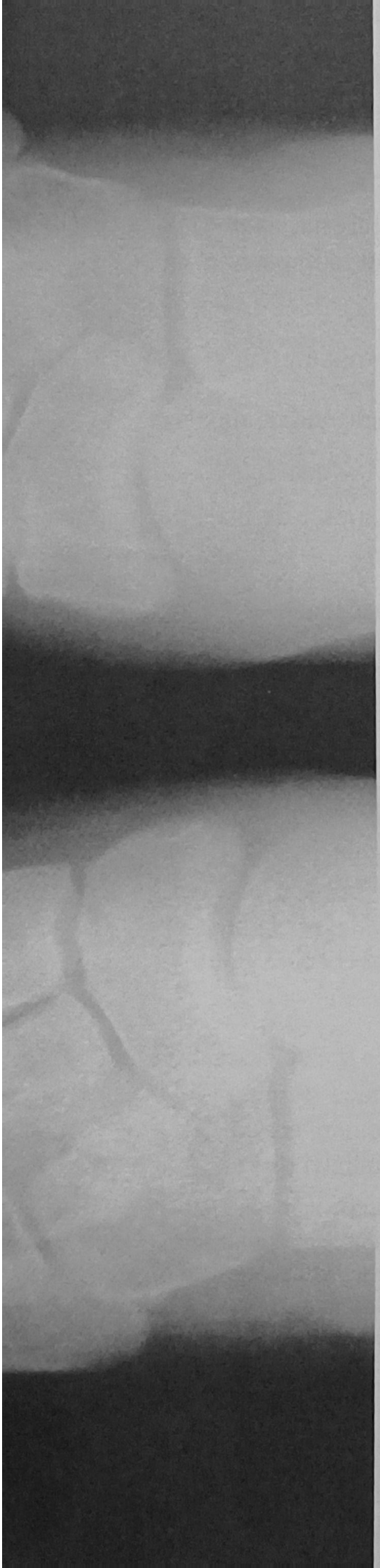
monólogo interior prepara uma ruptura, que aconteceria, segundo Szondi, na obra de James Joyce. No seu estilo de *stream of consciousness*, não se reconhece um narrador épico e "a conversa consigo mesmo se torna um princípio formal".[9] No caso de Cézanne, uma pintura que ainda se baseia no estilo tradicional representativo, ou seja, no princípio da observação imediata da natureza, "contém a origem do aperspectivismo e do caráter sintético dos estilos posteriores", por isso influenciaria todo o desenvolvimento da pintura abstrata. Do mesmo modo, a música de Wagner permanece dentro do sistema tonal, mas prepara o atonalismo de Schönberg.

Os períodos de crise evidenciam que uma obra de arte não é a mera realização de algo previamente dado, nem deve ser avaliada segundo a perfeição formal alcançada dentro das normas estabelecidas. Tampouco se deve tomá-la como exemplo para ilustrar a classificação histórica de uma época, ou caracterizar seus conflitos culturais, caso se pretenda realizar uma teoria da arte. Só o aprofundamento de uma análise interpretativa pode esclarecer a história que se dá, justamente, nas obras de arte. Para Szondi, seria esse o sentido de uma poética filosófica atual, na qual cabe ao crítico enriquecer as obras com sua interpretação e, com isso, esclarecer os rumos tomados pela arte.

A crise do drama só se revela na análise da dramaturgia de Ibsen, Tchékhov ou Hauptmann, assim como a compreensão das respostas impostas por essa crise (sejam elas soluções novas ou tentativas de resgate da forma antiga) é descoberta apenas na interpretação das peças do século XX. Tendo a própria obra de arte como objeto, sem exemplificar considerações históricas nem aplicar definições formais normativas, a riqueza da teoria da arte desenvolvida por Szondi está em analisar a historicidade de cada obra, mostrando a relação particular que se estabelece com a tradição e a influência que prepara rupturas.

---

9. *Theorie des modernen Dramas*, p. 79.



corpo cênico, estado cênico

*Eleonora Fabião**

para Ivana

Costumo escrever notas antes do treino, pensamentos para trabalhar na sala de ensaio. Então, suo estas idéias e novas notas surgem. Acontece também de maturar experiências de espetáculo escrevendo. Outras vezes, a escrita deriva das leituras, como outra etapa da pesquisa. Gosto igualmente de conversar com meus pares, de perguntar-lhes o que eu me pergunto, de saber o que eles se perguntam. E, em alguns momentos, simplesmente preciso da palavra escrita, preciso esculpir massa verbal para conhecer. Selecionei e elaborei alguns trechos – aqui apresento notas sobre corpo cênico e estado cênico.

---

* Eleonora Fabião é atriz, *performer* e professora assistente do Curso de Direção Teatral da UFRJ. Atualmente realiza seu doutorado em Performance Studies na New York University, com bolsa da Capes.

Radiografia: Reprodução.

***

Imagino a praia às nove da manhã. Maresia, azul e luz. A correnteza repuxando as pernas e os passos, o impacto firme da primeira onda e chuá.

Mergulho: água fria no couro cabeludo quente.

Submersa: que passem por mim ondas de ondas, fluxos e refluxos do tempo.

Olho em volta: a firmeza da paisagem apesar do mar, do vento e do pássaro: a vertigem do fixo-móvel.

Já fora d'água: o corpo distendido no espaço.

A praia se foi com uma onda e eu fiquei na sala – salgada.

Imaginar transforma a matéria.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexo do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena.

Em *Beyond boredom and anxiety* – estudo sociológico sobre a experiência do fluir que reúne depoimentos de alpinistas, dançarinos, compositores, jogadores de basquete, enxadristas, cirurgiões e professores – Mihaly Csikszentmihalyi diz:

> Em estado de fluxo, ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente. O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre *self* e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro.[1]

1. CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass, 1975, p. 36. Tradução da autora.

De acordo com o autor, o estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total. Aqui, "controlar a situação" é lançar-se com precisão. O autor contrapõe a uma ação automatizada, fragmentária e alienada no mundo, uma relação des-automatizada, íntegra, e engajada de perceber, gerir e gerar o real.

O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante – na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente – faz com que o sujeito se ausente de sua presença. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente.

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação ética e poética desconstrói o hábito. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para as quinas das coisas, para o outro lado, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair.

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E rememorar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido.

A conexão atenta consigo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas. A cadência do fluir desconstrói as etapas do processo expressivo, digo, dilui o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir. Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele exala um estado. Aqui, o corpo não é um sólido perspectivado, mas uma membrana vibrátil; à profundidade contrapõe-se densidade planar, à solidez contrapõe-se vibratilidade. Ou, como sugere Sueli Rolnik ao pensar as formas desdobrantes e os objetos relacionais de Lygia Clark, "o corpo vibrátil é aquilo que em nós é o dentro e o fora: o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora."[2]

O corpo é sólido, pastoso, gasoso, elétrico, líquido. O corpo acontece em densidades cambiantes. Estamos permanentemente vibrando, uma vibração mínima. O adjetivo "vibrátil" nomeia não apenas essa condição de combinarmos e cambiarmos densidades permanentemente, mas também um tremular contínuo, a oscilação entre ser e não ser, entre vida e morte,

---

2. Rolnik, Sueli. "Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark". In: *The experimental exercise of freedom*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999, p. 104.

entre arbítrio e determinismo que encarnamos. A cena exacerba a condição vibrátil do corpo. Porque hiper-atento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável. Contra a idéia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como múltiplo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo cênico experimenta formas momentâneas dialógicas. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre mundos, entre corpo e mundo.

O corpo vibrátil tende ao "entrelaçamento".[3] O corpo cênico conhece e se dá a conhecer por entrelaçamento. O espectador não é vidente e eu visível; somos ambos videntes *e* visíveis, tocantes *e* tocáveis, atores *e* espectadores. Vista do palco, a platéia é um espetáculo de estranha beleza. O entrelaçamento é justamente a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se.

Daqui, vejo o palco como forma exemplar do mundo percebido e criado por Merleau-Ponty; esse espaço do estar em permanente vir-a-ser, do Ser por ser-no-mundo, esse mundo de afinidades com a "carne." No palco, assim como na filosofia de Merleau-Ponty, o sujeito não possui um corpo, mas é corpo; o mundo não é ocupado pelo sujeito, é uma de suas dimensões. Diz ele: "Onde estamos, onde nos posicionamos, para estabelecer um limite entre o corpo e o mundo já que o mundo é carne?"

O filósofo entrelaça: "Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a espessura do meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-

---

3. MERLEAU-PONTY elabora essa palavra-conceito em "O entrelaçamento – o quiasma". In: *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 127-150.

me mundo e fazendo-as carne." Reciprocidade, essa é a dança fenomenológica. "A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. [...] A carne é o elemento do Ser." Conectividade, essa é a potência fenomenológica, essa é a principal propriedade da "carne." O corpo não é receptáculo ou recipiente, anuncia Merleau-Ponty, mas "tecido conectivo"; o mundo não é receptáculo ou recipiente, mas tecido conectivo. O palco não o é menos.

Palco, mar, escrita, corpo, sal e mundo: formas da carne.

Neste contexto conectivo, "ação cênica" não nomeia exclusivamente a ação que ocorre em cena. Ou ainda, a cena conectiva não se restringe ao que acontece no palco mas inclui o drama da sala. A atividade do ator não é autônoma mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramatúrgicos, a confrontação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto o confronto entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que vêem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e platéia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena se dá "entre", não "em". A ação cênica seria, pois, a criação de um corpo, de um corpo comum; ação cênica é co-labor-ação.

Portanto, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade quanto sua receptividade. Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distensionar corpo e mente a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que escutá-lo. A busca por um corpo conectivo e presente é justamente a busca por um corpo amplamente receptivo. A receptividade é essencial para

que o ator possa incorporar factual, não apenas intelectualmente, a presença do espectador.

Fico de pé e imóvel – apenas esforço e tensão necessários para manter-me de pé e imóvel. Já sorrio; não há imobilidade possível. Parada, me movo em direção à imobilidade. De pé, dançada pela dança mínima. A sala respirando, o mundo latejando a minha quietude relativa. Atenção nos pés. O contato dos pés com o chão, a zona de contato, superfície de interseção, interferência no rádio, ali, onde é pé e chão, onde o pé é chão e o chão, pé. Cézanne pintou a continuidade do objeto no espaço e as propriedades do espaço no objeto. Ser fiel àquilo de que somos feitos; e, de que somos feitos? Cézanne precisava de 100 sessões para pintar uma natureza morta e 150 para pintar um retrato. O horizonte: uma cicatriz entre o céu e a terra. O corpo: um horizonte vertical. Corpos: horizontes tocáveis. Céu e terra: partes do corpo. O corpo: uma ferida.

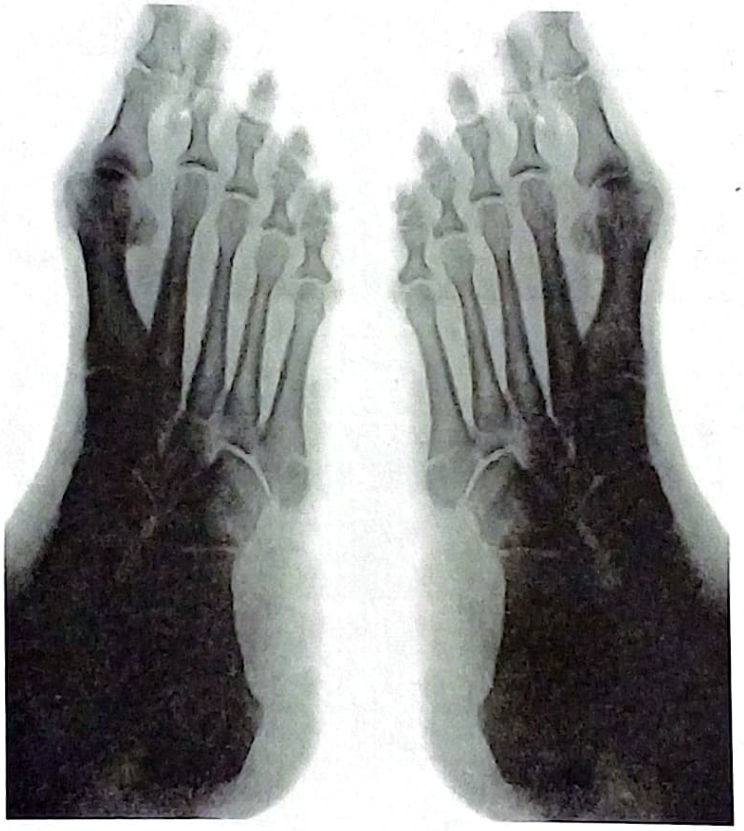
Quanto mais atenta estou, mais inapreensível se torna o instante. Imersa num momento infinito. Percepção é participação. Sou parte; logo, existo.

Conversei recentemente sobre estado cênico com quatro extraordinários artistas. Honora Fergusson e Fred Newman são atores do Mabou Mines Theater Company, grupo de teatro experimental americano fundado em 1969 e sediado na cidade de Nova Iorque. Carmelita Tropicana é também Alina Troiana, *performer* cubano-americana da cena *gay* nova iorquina que escreve, dirige e performa seus próprios textos, alguns deles relatos autobiográficos. Marina Salomon é dançarina brasileira e trabalha na Cia. Regina Miranda e Atores Bailarinos no Rio de Janeiro. Perguntei: Como você se sente quando está atuando? Sua percepção sensorial se altera? Como é a sua relação com objetos, espaço, tempo, movimento? O que é "estado cênico" de acordo com a sua experiência?

Eles responderam: "Durante os ensaios de alguns trabalhos específicos eu costumava ter a sensação de que iria sair de mim, como se eu fosse perder a consciência" (Marina Salomon)."Você fica muito exposto e vulnerável diante da audiência, e, na verdade, você não atua bem a não ser que esteja vulnerável. Se você perder a vulnerabilidade não será um bom ator" (Honora Fergusson). "Você tem que sair da sua caixa, dos seus preconceitos, sair fora da sua idéia imediata de civilização e cultura. Cada uma dessas coisas é uma espécie de caixa. [...] Nós temos antenas; elas têm de estar expostas. Você tem que fazer com que essas antenas estejam vivas e vibrantes, estendidas no espaço" (Fred Newman). "A relação com o espaço – a maneira como o meu corpo se conecta com o espaço, como o espaço entra no meu corpo – me traz a sensação de uma prática espiritual" (Salomon). "Eu digo que quando estou no palco estou fazendo as pessoas gozarem enquanto estou gozando. Para mim acontece nesse nível de sexualidade. [...] No palco você está absorvendo uma química louca que o seu corpo produz. É uma bomba! [...] Quando eu digo 'elevada' quero dizer que eu sinto como se eu não tivesse corpo, quase isso. É uma experiência espiritual. [...] Eu fico rápida e atenta. Posso ver e escutar muitas coisas ao mesmo tempo. Se estou gripada, se estou menstruada, seja lá o que for, entro no palco e tudo isso desaparece! [...] Sinto muito medo antes de entrar em cena" (Carmelita Tropicana). "Gostaria de trazer pra minha vida diária a mesma qualidade de energia que atinjo no palco" (Salomon). "Quando você está se arriscando, como supostamente acontece no teatro, você sente que está enfrentando riscos como mergulhadores enfrentam riscos. Há risco de vida espiritual, vida mental ou vida física" (Newman).

O ator finge que finge.

Este texto foi escrito para ser lançado no mar.



Filho de peixe peixinho é:

famílias de atores no Brasil

*Angela Reis**

Quando uma família teatral trabalha em conjunto, acontece em cena um processo curioso de recriação de pessoas novas sobre pessoas velhas, o novo sobre o extremamente conhecido, como se não fossem parentes chamados a compartilhar experiências que nada têm a ver com as demais, divididas em comum. O que é bem diferente de contracenar com colegas que sejam apenas colegas ou até mesmo mais do que isto, colegas que sejam amigos

---

* Angela Reis é atriz, mestre e doutoranda em Teatro pela UNI-RIO, autora do livro *Cinira Polonio, a divette carioca*: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século (Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa, 1999).

Foto acervo CEDOC/Funarte: A família Moraes. Em pé, 1ª fila: Alberto Dumont, Odilon Azevedo e Murilo Lopes. Em pé, 2ª fila: Edith de Moraes (esposa do ator Durães), Odete Moraes (esposa de Murilo Lopes), Dulcina de Moraes (esposa do ator Odilon Azevedo) e Ruth de Moraes (esposa do ator Alberto Dumont). Sentados: Conchita de Moraes com o neto (filho de Ruth de Moraes e Alberto Dumont), Átila de Moraes e Sonia (filha de Odete e Murilo Lopes). Foto sem data.

chegados. Todos os que já viveram esta rara ocasião de intimidade cênica sobre intimidade familiar garantem que é um prazer duplicado.[1]

Este artigo pretende ser uma breve reflexão sobre famílias de atores no Brasil e o aprendizado profissional familiar no teatro. Entre os inúmeros exemplos possíveis desta formação, eminentemente prática, podemos citar integrantes de três famílias: as atrizes Zilka Salaberry e Lourdes Mayer, cuja mãe (Luisa Nazareth), avó (Ângela Dias) e avô (Cândido Nazareth) eram atores; Dulcina de Moraes, pertencente à terceira geração de uma família teatral, que ainda se estendeu por mais uma geração; e Marília Pêra, não só do mesmo modo neta e filha, como sobrinha, irmã e mãe de atores.

Nascido em 1863, no Rio de Janeiro (cidade onde faleceu em 1944), Cândido Nazareth estreou no teatro em 1882. Casado com a atriz espanhola Ângela Dias, ambos eram pais de Luisa Nazareth, que, nascida em 1894, estreou na vida artística em Valença, no Estado do Rio, em 1907, para salvar o pai de uma situação difícil: a família estava em excursão em Barra do Piraí e, devido a fortes chuvas, a companhia começou a perder seus intérpretes, desanimados com a ausência do público. Apesar da resistência de Ângela Dias, Luisa acabou entrando em cena para contracenar com a mãe, na peça *A caixinha de Pandora*. Logo em seguida, a família foi para Manaus, em um conjunto empresariado por Silva Pinto, que, precisando de uma brasileira para o elenco de *A capital federal*, de Artur Azevedo (todas as atrizes da companhia eram francesas, italianas, espanholas – inclusive Ângela Dias), pediu a Nazareth que deixasse a filha entrar em cena, no que foi atendido. A experiência, embora curta (os pais, preocupados com sua pouca idade, só a deixaram voltar aos palcos algum tempo depois), ensinou desde cedo a Luisa Nazareth as

1. VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, p. 133.

dificuldades dos artistas brasileiros, obrigados a viajar nos meses em que as companhias estrangeiras dominavam o Rio de Janeiro:

> Os mambembes existiam para que os artistas pudessem sobreviver. Não eram empresas, não tinham contrato. Era uma associação de atores com fome. O que desse, no fim de semana a gente dividia. Era assim que os artistas viviam. Depois, conforme fosse, voltavam para o Rio, trabalhavam em companhias, mas continuavam sempre mambembando. Meu pai mambembou muito. Eu comecei a mambembar com meu pai aos nove anos de idade.[2]

Em 1916, Luisa casou-se com o ator João Rodrigues, com quem teve a filha Zilka. Viúva em 1918 devido à gripe espanhola, que dizimou boa parte da população do Rio de Janeiro, casou-se mais tarde com Guilherme Catanheda, com quem teve a filha Lourdes (e, alguns anos depois, Alair). Se Cândido Nazareth foi deserdado pela família (que, segundo a filha, era "muito importante") suas netas também tiveram dificuldades para ingressar na vida artística: Luisa Nazareth, conhecedora das dificuldades e incertezas do cotidiano teatral, quis impedir que as filhas fossem atrizes. Assim, ambas só se iniciaram na profissão, na década de 30, graças à emancipação alcançada pelo casamento com atores, acontecido muito cedo: Zilka casou-se aos 19 anos, com Mário Salaberry; Lourdes, aos 14 anos, com Rodolfo Mayer.[3]

---

2. *Depoimentos* I. Rio de Janeiro, FUNARTE/SNT, 1976, p. 47.

3. Infelizmente, não foi possível aprofundar a pesquisa sobre ambos os atores. Mário Salaberry faleceu aos 38 anos, em um acidente de automóvel; Rodolfo Mayer (1910-1985), no entanto, teve uma carreira longa e frutífera no rádio, no cinema, na televisão e no teatro – no qual seu maior sucesso foi a montagem de *As mãos de Eurídice*, monólogo de Pedro Bloch, que representou entre 1950 e 1970 em mais de 300 cidades do Brasil, bem como em Portugal e na África Portuguesa.

Lourdes Mayer conta como o casamento e a entrada no mundo do teatro transformaram completamente sua vida: "De repente, deixei de ser interna [viajando pelo Brasil, Luisa deixava as filhas no Colégio Santos Anjos], casei e já era atriz".[4] Imediatamente após o casamento, partiu em turnê para o Norte com o marido, e três meses depois engravidou. O filho, Rodolfo Mayer Jr., não a impediu de continuar a carreira; a mãe o carregava para os camarins e, quando estava no palco, outros atores acalentavam a criança: "No início da carreira só tenho a agradecer aos atores que trabalharam comigo, como Jayme Costa, Grace Moema e Henrique Fernandes. Aprendi minha profissão no tablado, quando o repertório era decidido e decorado na véspera." A experiência adquirida na prática foi fundamental para a carreira de Lourdes Mayer, que desenvolveu um frutífero trabalho como rádio-atriz (ligada à Rádio Tupi a maior parte da sua vida) e depois na televisão, na qual ingressou em 1951, trabalhando em diversas emissoras e em diferentes funções: como atriz, apresentadora de programas de variedades ou entrevistas, chefe de elenco (na TVE).

Com mais de 60 anos como atriz e com a carreira iniciada no teatro (onde trabalhou, entre outros, com Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Dercy Gonçalves e Alda Garrido, além de formar uma companhia com o marido, desfeita por causa de sua gravidez), Zilka Salaberry é mais facilmente identificada como Dona Benta, que interpretou de 1976 a 1986, na versão televisiva do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, produzida pela Rede Globo. Sua entrada no veículo deu-se na década de 50, graças à irmã Lourdes, que insistiu com o diretor Jacy Campos para que a aproveitasse no programa Câmara Um, da então TV Paulista, que adaptava toda semana clássicos do teatro para a televisão.[5] Além das diversas novelas na Rede Globo

4. *Jornal do Brasil*, 13/3/1981, sem identificação de página.

5. *Estado de São Paulo*, 18/10/1998, sem identificação de página.

(na qual ingressou em 1967), a atriz destaca como fundamental sua experiência no Teatro Trol – programa infantil produzido pela TV Tupi na década de 60 – no qual, devido à sua memória privilegiada, fazia todos os papéis dos atores que faltavam, tornando-se em pouco tempo a figura principal do programa.[6]

Apesar de darem seus primeiros passos como atrizes apenas após o casamento, as irmãs Lourdes Mayer e Zilka Salaberry tiveram um contato precoce e marcante com o teatro. O mesmo aconteceu com Dulcina de Moraes:[7] "Nasci no teatro. As mamadeiras, tomei-as ouvindo estudar papéis, ao sabor das excursões de meus pais, aqui e ali, onde fui educada".[8] Filha do ator Átila de Moraes, nascido em Valença a 13 de fevereiro de 1885, e da atriz Conchita de Moraes (em solteira, Conchita Bernard), nascida em Cuba a 27 de setembro de 1885, Dulcina (que recebeu o nome da avó espanhola, a também atriz Dulcina Bernard) fez sua primeira entrada em cena ainda no berço, em um episódio que passou a fazer parte do anedotário familiar: em uma cena altamente dramática, em que um casal tinha uma violenta discussão, a criança agitou-se, distraindo a atenção do público. Assim, segundo Sérgio Viotti, Dulcina não exagera quando enfatiza que nasceu no teatro:

---

6. Segundo suas próprias palavras, Zilka Salaberry "fazia de tudo" no Teatro Trol: "Gostava de fazer bichos como onças, coelhos, tartarugas... mas o que eu adorava mesmo era fazer papel de má. Adorava as bruxas!" Curiosamente, tal preferência quase a impediu de aceitar o papel de Dona Benta, já que preferia fazer "bruxas com caras e bocas" a fazer uma doce avozinha. *O teatro jovem*, Rio de Janeiro, março de 1998, p. 8-9.

7. A atriz nasceu em Valença, em fevereiro de 1908, durante uma turnê dos pais, e faleceu a 28 de agosto de 1996, em Brasília.

8. Viotti, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo. Op cit.*, p. 21. Todas as citações sobre a atriz, salvo indicação, foram retiradas desta obra.

> Esse seu contato, desde sempre, com a entrada dos artistas, camarins desconfortáveis, quando não improvisados, malas de viagem, contra-regras enfezados perseguindo atores que deveriam estar a postos para entrar em cena e não podiam ser encontrados, cortinas se abrindo, aplausos ao fim de cada ato, ou depois de alguma cena "forte", as explosões de gargalhadas durante as comédias caricatas e desrespeitosas – tudo isso conspirou para que ela não possa ter tido uma *primeira* memória de teatro. Uma única em especial.[9]

A estréia profissional de Dulcina aconteceu em 1923, na Companhia Brasileira de Comédia, de Viriato Correia e Niccolino Viggiani, no Teatro Trianon. Também sua irmã Edith, então com quase nove anos, foi contratada:

> Com o pai trabalhando na companhia, não deve ter sido muito difícil para Dulcina e Edith (...) integrarem o elenco. Dulcina conta do seu empenho, insistência, quase irritante perseguição para que o pai a deixasse representar. Sabia que a silenciosa atitude de Conchita era, no fundo, um trunfo a seu favor. Conchita aprovava. Silenciosa, mas aprovava.[10]

Dois anos depois, aos 17 anos, Dulcina foi chamada para um teste por Leopoldo Fróes – com quem seu pai trabalhava há longo tempo – para o papel principal do espetáculo *Lua cheia*; a jovem estreou no Carlos Gomes em 7 de julho de 1925, tornando-se, em pouco tempo, a estrela da companhia do então maior ator do Brasil e iniciando um caminho profissional que a tornaria uma das mais importantes atrizes brasileiras do século XX. Ao longo da bem-sucedida carreira, Dulcina jamais abandonou as ligações familiares: formando com o marido e também ator Odilon Azevedo a Companhia Dulcina-Odilon, contracenou diversas vezes não apenas com este como com os pais – que foram seus contratados –, além da irmã Edith e seu marido, o ator Manuel Durães.[11]

---

9. Idem, p. 23.

10. Idem, p. 12.

11. Além de Edith (nascida em 1914), também outra irmã de Dulcina, Ruth (nascida em 1912), foi atriz e casada com um ator, Alberto Dumont (chamado pela família de Malhadinho). A irmã Odete (nascida em 1909) não foi atriz, mas sua filha, Sônia, sim. Noêmia, a quinta filha do casal Átila e Conchita, morreu com poucos meses de idade.

A experiência de estar em cena com os parentes é conhecida também por Marília Pêra:

> (...) eu achei perfeito, a mamãe adorava. Em uma família de atores isso é normal. Antigamente isso era o normal, como era nas famílias de circo. Agora acham esquisito, parece nepotismo, mas eu contracenei com meus pais e minha avó quando era criança, contracenei com meu pai em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come.* A minha irmã Sandra esteve no palco comigo várias vezes (...). A Dulcina contracenava com o marido, a mãe e a irmã, isso acontecia em todas as companhias, isso faz parte da minha história e da história do teatro brasileiro. Para mim é muito natural, assim como foi entrar em cena com meus filhos Ricardo, Esperança e Nina e minha sobrinha Amora em *Elas por ela.*[12]

Marília Pêra é neta, filha, sobrinha, irmã e mãe de atores. Sua avó, Antonia Marzullo, nascida em 13 de junho de 1894, estreou em 1920 como corista. Fez parte de diversas companhias, excursionou pelo Brasil e fez inúmeros filmes; além disso, trabalhou também na Rádio Nacional e na Rádio Tupi.[13] Dinorah Marzullo, mãe de Marília Pêra, nasceu em 30 de março de 1919. Incentivada pela mãe, seguiu seus passos, estreando em 1935, aos 16 anos, como *girl*, em *Tempo quente*, espetáculo estrelado por Araci Cortes e Oscarito. Trabalhou em diversos conjuntos de comédia, entre as quais a Companhia Mesquitinha-Alma Flora, onde conheceu o futuro marido.

Manoel Pêra nasceu em Carregosa, distrito de Aveiro, Portugal, em 16 de novembro de 1894. Veio para o Brasil em 1899 – assim como tantos outros atores e atrizes que formaram nosso teatro nas últimas décadas do século XIX e primeiras

---

12. PÊRA, Marília, SOUZA, Flávio. *Vissi d'arte*: 50 anos vividos para a arte. São Paulo: Escrituras Editora, 1999, p. 267.

13. Trechos de artigo de Brício de Abreu, sem fonte identificada, 29/8/1969; *apud* Idem, p. 258-259. Salvo indicação, todas as informações sobre os familiares de Marília Pêra foram retiradas de sua biografia.

décadas do século XX, tornando-nos verdadeiramente luso-brasileiros –, estreando em 1912 em Passo Fundo, no Rio Grande do Sul. Antes de se tornar ator, trabalhou como alfaiate e carpinteiro de teatro; alcançou sucesso e prestígio em tragédias, dramas e comédias, sendo contratado com destaque (na maioria das vezes como protagonista)[14] em inúmeras companhias teatrais, entre as quais a do SNT, as de Brandão Sobrinho, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Artistas Unidos, André Villon, Eva Todor e Dulcina-Odilon.[15] Teve companhia própria em sociedade com Iracema de Alencar. Morreu aos 72 anos, em setembro de 1967. Seu irmão, Abel Pêra, padrinho de Marília, também tornou-se ator, após entrar para o teatro como carpinteiro na feitura de cenários. Muito unidos, os irmãos contracenaram em diversos espetáculos.

Manuel Pêra e Dinorah Marzullo conheceram-se, namoraram, noivaram e casaram-se em apenas um mês; o casamento aconteceu em 6 de julho de 1939, no palco de um teatro em Porto Alegre, situado em frente ao Teatro São Pedro. Marília nasceu em 22 de janeiro de 1943, e Sandra, sua irmã, mais tarde cantora e atriz, em 17 de setembro de 1954. A infância, passada no Rio Comprido, foi um período difícil:

---

14. O prestígio de Manoel Pêra pode ser medido pelas declarações de importantes atrizes. Dulcina de Moraes o cita em uma entrevista como aquele, entre todos os atores com quem trabalhou, em quem sentia "mais verdade, mais emoção, mais carinho pelo teatro". KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, Montenegro e Raman, 2002, p. 56. Também Eva Todor a ele se refere: "Manoel Pêra, grande ator em toda sua carreira, foi vítima de uma porção de injustiças talvez pelo seu temperamento pacato e arredio a bajulações". KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2001, p. 212.

15. Informações obtidas no acervo da FUNARTE, em uma ficha preenchida à mão pelo próprio ator.

> Meu pai trabalhava seis meses por ano, seis meses não trabalhava, era uma vida muito complicada. Não havia televisão, então o campo de trabalho era muito restrito e por isso eles passaram muitas privações como atores.

O conhecimento das agruras do cotidiano do teatro é um dado importante na vida de Marília Pêra, que declara ter decidido vencer como atriz para superar as dificuldades da família:

> Seu pai era um tipo de ir assistir ensaio geral da filha e aplaudir de pé, sozinho. E, nisso tudo, Marília via um compromisso imenso com os pais que amava e vibravam com cada progresso, com cada atuação bem-sucedida da filha. Daí que, para ela, o sucesso tem uma definição dura: "Foi uma compensação de todas as amarguras que meus pais e minha avó sofreram com a carreira, é como se eles tivessem me passado o jogo."
>
> No início, entrar em cena era o mesmo que pisar numa arena. "A estréia era uma violência. Eu tenho que chegar lá! Hoje fico pensando: meu pai morreu e eu fiz tudo por ele... Venci para vingar minha família."[16]

Mais importante do que esta motivação, no entanto, é a herança teatral recebida dos pais, uma "escola doméstica de formação teatral, que é informal, construída a partir de uma vivência diária com o teatro", mesclada no trabalho da atriz com "uma informação sofisticada, contemporânea, sobre os recursos ao alcance do ator para desempenhar seu ofício", como apontam os pesquisadores Sílvia Fernandes e Mauro Meiches em *Sobre o trabalho do ator*.[17]

---

16. *O Globo*, 26/8/1972, *apud* Idem, p. 267.

17. MEICHES, Mauro, FERNANDES, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1999. Os autores investigam o processo de criação através do qual o ator sobe no palco, tentando perceber os alicerces da construção do ato teatral e verificar as matrizes intelectuais de que se servem os atores brasileiros de diferentes tendências para produzir seu trabalho.

O fato de pertencer a uma família de teatro é destacado como uma das maiores características do trabalho de Marília Pêra: "Essa pertinência ao teatro aparece para ela como natural e incontestável. Não a um teatro ou a uma estética teatral especificamente, mas ao teatro como ofício".[18] A atriz entrou em cena pela primeira vez aos quatro anos, fazendo a filha de Medéia em uma montagem de Madame Morineau, e cresceu vendo Dulcina interpretar. Acima de tudo, teve o pai como primeiro diretor e mestre,[19] o que lhe permitiu uma intimidade com um tipo de teatro que, tendo seu apogeu no Brasil nas décadas de 30 e 40, tinha sua verdade no "trabalho cotidiano, no contato direto com o público, na verve de seus grandes atores que aprendiam conforme faziam, e, conforme faziam, formavam um gosto do público para aquele tipo de espetáculo". Assim, Marília Pêra pôde desfrutar do aprendizado de macetes práticos, típicos de um teatro de intensa comunicação com o público:

> Eu acho que meu primeiro diretor foi meu pai. Ele me dizia, em uma peça que eu fazia, assim: "Se você terminar essa frase com a inflexão, em vez de terminar com a inflexão lá pra cima, se você fizer para baixo, vão te aplaudir." Eu dizia: "Por quê?" Ele dizia: "Não sei. Tenta." E aplaudiam. No *Como vencer na vida sem fazer*

Pinçando três grandes vertentes de trabalho de ator no Brasil (a encarnação, o distanciamento e a interpretação de si mesmo), os pesquisadores debruçam-se sobre o trabalho de cinco atores e do elenco de um grupo (Rubens Correa, Marília Pêra, Antonio Fagundes, Paulo Autran, Asdrúbal Trouxe o Trombone e Carlos Moreno), definidos sob uma característica dominante (respectivamente:a transubstanciação, a transfiguração, a construção, a estilização, a negação e a camuflagem).

18. Todas as citações seguintes sobre a atriz, salvo indicação, foram retiradas do capítulo "A transfiguração do ator: Marília Pêra", p. 39-60.

19. "Meu espelho foram a Dulcina e a Morineau e, como mestre absoluto, meu próprio pai." In: *op. cit.*, p. 231.

> *força*, ele foi assistir a um ensaio e falou: "Você está cheia de mãos. Você está cheia de mãos, a gente fica desesperada olhando pras tuas mãos, você não sabe onde põe as mãos". Eu tinha esse problema. Ficava o tempo todo contando a historinha do personagem preocupada com as mãos. Se via demais isso em cena. Era meu primeiro trabalho profissional. "Papai, como é que se faz?" Então ele me mandou passar dois ensaios, enrolar dois textos em cada mão e colocar as duas mãos para trás. E ensaiar todo o tempo sem tirar as mãos dali em nenhum momento. Passar dois ensaios ali. Depois, passar dois ensaios só com a mão direita pra baixo, depois só com a mão esquerda pra baixo, depois liberar o texto da mão esquerda durante mais dois ensaios e por fim liberar o texto da mão direita. E, sem perceber, o gesto vem naturalmente. Meu primeiro diretor nessas coisas primárias. Como quando eu vinha correndo contar uma história: "Ah, papai, não sei quê..." Ele dizia: "Eu não estou entendendo o que você está falando. Você está engolindo as últimas sílabas, então você começa de novo. Não entendi a sua história". Ele foi meu primeiro diretor.[20]

Foi este aprendizado, segundo Sílvia Fernandes e Mauro Meiches, que deu "um sabor especial" ao trabalho de Marília Pêra nos palcos. Os pesquisadores destacam ainda seu grau de refinamento e apuro técnico (vocal e corporal) na execução da interpretação, incomuns na cena brasileira. O modo pelo qual burilou a herança que recebeu – que conformaria um determinado estilo de atriz, de pinceladas grossas – tornaram-na uma figura única no nosso teatro: "ao lado desse suporte e dessa origem, caminha uma capacidade de interiorização, de busca de uma verdade da personagem que possibilita à atriz o desempenho numa representação intimista, densa e emocionada".

---

20. Depoimento à Divisão de Pesquisas do CCSP, 18/11/1983, p. 20-21, *apud* Idem, p. 41.

Conclusão

A tradição do aprendizado familiar, facilmente encontrável em muitos momentos importantes do teatro universal, como a *commedia dell'arte*, e mantida até hoje pelo circo, começou a ser substituída na Europa pela implantação de novas estruturas teatrais a partir do fim do século XIX. Aderbal Freire-Filho relata como ouviu Eugenio Barba, o criador do teatro antropológico, comentar que:

> entre as boas coisas que o "método" do velho e bom Stanislavski acabou destruindo sem querer, está a formação para o palco que tinha o ator familiar como modelo: os conselhos dos pais, as primeiras entradas em cena para entregar uma carta, o esforço para chamar a atenção falando apenas uma palavra.[21]

No Brasil, embora a manutenção de estruturas teatrais herdadas do século XIX tenha permitido a permanência da tradição familiar até boa parte do século XX (como se viu pelos exemplos citados), a regulamentação da profissão de ator na década de 70 trouxe novas exigências para a formação deste tipo de profissional; concomitantemente, o declínio das companhias também abalou este modelo de aprendizado, que praticamente desapareceu. Hoje, no entanto, a competição acirrada e as mudanças no mercado de trabalho – que têm levado à desobrigação do diploma para o exercício de algumas profissões, como a de jornalista – apresentam uma modificação neste panorama estabelecido há quase três décadas: o reaparecimento de inúmeras companhias fixas, que aliam uma intensa atividade teórica e prática à continuidade de trabalho, retirou das escolas sua função de espaços de aprendizado exclusivo e possibilitou a retomada, de um modo completamente modificado, da formação profissional artística em um ambiente íntimo, com companheiros habituais de convivência.

---

21. Freire-Filho, Aderbal. Apresentação. In: Pêra, Marília, Souza, Flávio, *op. cit.*, p.7.

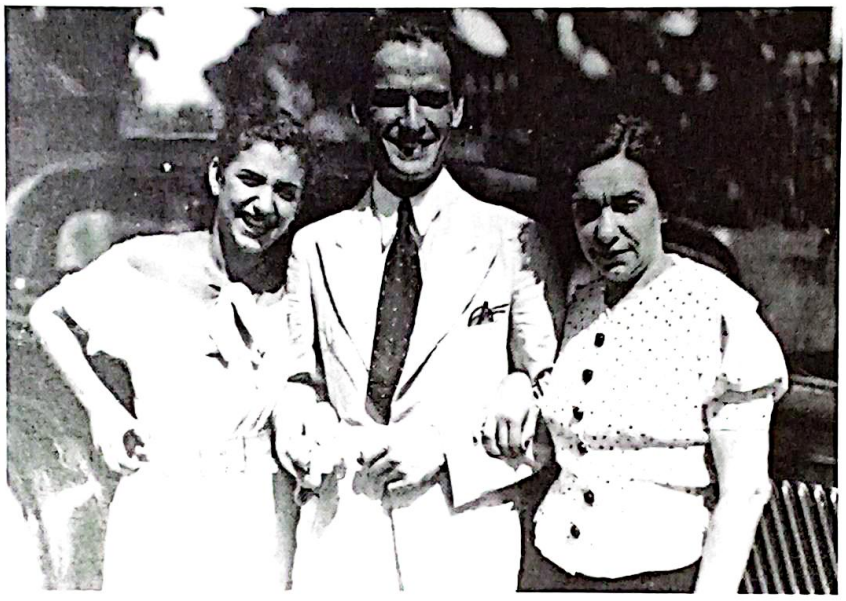


Foto acervo CEDOC/Funarte: Lourdes Mayer, Rodolfo Mayer e Luisa Nazareth. Foto sem data.

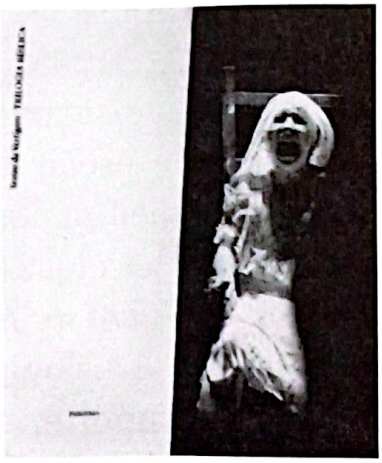
SILÊNC

	SEG	TER	Q
DOS	MASSACRE	"Apresentações" "Chamação" "Juízo Final"	"Dedica" "Apresen
	Show	EXORCISMO	PALHA SETE
	1) Juiz e Noiva	PALHACINHOS	BABIL (LAVA
	2) Repente Bíblico	SUICÍDIO JUIZ	BEST
	JOÃO E A NOIVA (2)	JOÃO E SENHOR (2)	JOÃ

A vertigem do teatro: a reinvenção do teatro como experiência

*Renato Cordeiro Gomes**

Teatro da Vertigem: Trilogia bíblica
form.: 16cm x 20cm
editora: Publifolha
ano: 2002
nº de páginas: 360



* Renato Cordeiro Gomes é doutor em Letras, professor do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, pesquisador do CNPq e autor de *Todas as cidades, a cidade* (Rocco, 1994), *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça* (RioArte/ Relume-Dumará, 1966), entre outros.

Foto de Lenise Pinheiro: Cronograma semanal de ensaio proposto por Antônio Araújo, Presídio do Hipódromo.

Já é lugar comum afirmar que, quando surge uma nova tecnologia, a que a antecede fica ameaçada, e anuncia-se a sua morte. Foi assim com a pintura em relação à fotografia, com o teatro em relação ao cinema e com este em relação à televisão. Parece que não é bem assim. A antiga mídia, pelo contrário, apura-se, ganha nova dimensão e se fortalece. Exemplo disso é o que vem ocorrendo com o livro, que, ao ver-se ameaçado pelas tecnologias digitais, recebe planejamentos gráficos cuidadosos e passa a valer não só pelo seu conteúdo, mas também como objeto sofisticado, cujo *design* lhe imprime força atrativa insuspeitada. Uma visita a uma boa livraria é prova cabal desse fenômeno.

Isto parece acontecer com este belo livro que registra a trajetória de dez anos do Teatro da Vertigem, grupo dirigido por Antônio Araújo, sediado em São Paulo, cuja experiência tem lugar certo na história do teatro brasileiro. Assim, é conveniente esclarecer: fala-se, aqui, nesta resenha, de um livro que documenta tal experiência; não se trata de analisar os espetáculos cujos textos o volume contém: *O paraíso perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1, 11* (2000), que constituem a trilogia bíblica. É, pois, uma visão mediada: o livro é o suporte, a mídia que registra, recolhe material (os três textos dramatúrgicos, depoimentos, iconografia, críticas aos espetáculos, ensaios analítico-interpretativos, cronologia do grupo e bibliografia) e o ordena; monta uma outra espécie de espetáculo: a "festa" da escrita. Se nos espetáculos o Verbo se fez Carne, no livro, como diz o diretor, a Carne se fez Verbo, que se concretiza na letra, ou pode-se dizer, num modo de encenação gráfica que se suplementa com fotografias e alguns desenhos do espaço cênico. Na verdade, o livro busca realizar uma impossibilidade: fixar pela estaticidade da letra e das fotos, no branco da folha, corpos em movimento, a presença viva dos atores num presente que passa, cenas com sua exata duração, o espaço cenográfico inusitado, luz, som e fúria. A foto da capa, a atriz Miriam Rinaldi em *Apocalipse 1, 11*, faz

lembrar o quadro *O grito*, do pintor Edvard Munch; anuncia o que o livro grita dentro, convite para um outro tipo de comunicação, de comunhão, aquela que tem por fim o relato de uma rica experiência teatral, de seu processo, de sua recepção (daí os traços narrativos que articulam o livro). Esse outro suporte tenta passar, de modo análogo, o que os espetáculos requeriam: através das imagens impactantes, vertiginosas, proporcionar uma experiência estética, ética e política, que religasse (daí o sentido de "religião") os espectadores, aqui reduzidos a leitores. A realidade gráfica, entretanto, fica aquém da cena em que o espectador, ao utilizar os sentidos (respostas aos estímulos sensoriais), interage física e emocionalmente com o espetáculo. O livro acaba concretizando o que reza o capítulo 1, versículo 11 do Apocalipse, de João, que inspirou a terceira peça da trilogia: "Escreve o que vês, num livro, e envia-o às sete Igrejas": aqui, ao mundo profano dos que lêem no Brasil, ou mais especificamente, dos que lêem (sobre) teatro neste país de, sobretudo, cultura oral.

Pode-se, ainda, dizer que o livro é um ensaio, no sentido amplo da palavra: experiência, tentativa, estudo, exercício, treino; mais ainda, em especial, no sentido de ensaio teatral, a repetição para fazer melhor. A documentação que o livro recolhe realiza quase todas as acepções de "ensaiar" que Antônio Araújo consigna em seu depoimento, a exemplo de "ensaiar é traçar cartografias", "ensaiar é fazer arqueologia". O livro, ao fim e ao cabo, traça as cartografias, mapeia os processos que levaram aos espetáculos, e organiza os dados, o arquivo, cujas forças foram ativadas pelo trabalho coletivo (Processo Colaborativo) do diretor, dos atores, e de todos os sujeitos envolvidos no processo – seres humanos, cidadãos e artistas –, sujeitos de atos de produzir e decifrar sentidos, sujeitos que não são neutros ou pacíficos, mas agressivos e violentos. O relato perpetua, assim, a vida que pulsa, encardida, rebelde, anárquica, nos espetáculos, uma escrita no campo de

batalha, onde jazem corpos fragmentados pela dor. Os espetáculos se fazem com as marcas vivas da experiência.

O livro é estruturado basicamente em quatro partes: estudos, processos, espetáculos e recepção crítica. Constrói uma espécie de narrativa de uma trajetória. Talvez o centro dele seja a terceira seção, que reúne os textos dos três espetáculos (na verdade, não são os espetáculos, mas os textos dramatúrgicos criados num trabalho conjunto de dramaturgos – Sérgio de Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Fernando Bonassi – , além dos atores e diretor), enriquecidos com as magníficas fotos dos espetáculos. Tendo como ponto de partida textos de literatura, cujas fontes eram a Bíblia (fonte também do poema *O paraíso perdido*, de Milton), os textos dos espetáculos talvez percam em sua autonomia literária, porque, embora ela tenha sido contaminada pela substância teatral, eles não se destinam, em primeira instância, a serem lidos, mas encenados, teatralizados. A passagem de um meio para o outro afeta a linguagem. A força da palavra, já tão desgastada pelo uso e pelo excesso, pelo estatuto literário do teatro da tradição ocidental, é correspondente à força da presença viva dos atores e dos espectadores. É o espetáculo, e não o texto em si enquanto "literatura", que recupera a força da palavra. É contra a banalização do texto, do espaço cênico e do sagrado que este tipo de teatro se insurge, funcionando como espécie de antídoto à diluição dos sentidos. Daí a busca da precisão, do rigor – o que se pode constatar pelos interessantíssimos depoimentos. A "vertigem" – que perturba a razão ou a serenidade do mundo reconciliado – nada tem de aleatório, de impreciso. A vertigem é construída num longo processo, com rigor, com precisão. A vida vertiginosa (para usar a expressão de João do Rio que caracteriza a vida moderna, transformada pelo progresso e pela tecnologia que altera a percepção humana), só é caótica para uma realidade objetivamente dada; na arte é representada com rigor e precisão, resultado que exigiu "concentração e disciplina

criativa do grupo, mas principalmente na organização do processo", como ressalta Bonassi em seu depoimento.

O texto, assim, ganha a autonomia teatral possibilitada pela gramática cênica, construída pelo processo que, como afirma Sílvia Fernandes, em seu estudo, se assemelha "à criação coletiva, mas não se confunde com ela, pois o Processo Colaborativo do Teatro da Vertigem mantém a criação conjunta, mas preserva as diferenças, como se cada criador – ator, dramaturgo ou diretor – não precisasse abdicar de uma leitura própria do material experimentado em conjunto". Certamente, é este um dos tópicos mais recorrentes dos estudos e dos depoimentos; o processo faz-se na própria experiência coletiva, que não anula as subjetividades, mas submete-as ao embate de outras subjetividades. A experiência liga-se, deste modo, aos próprios processos discursivos e cênicos, aos modos de construção do texto, da narrativa, da estrutura dramática. Essa experiência que é experimentação, investigação que parte do ator, é uma opção e não mais exigência programática como fora para as vanguardas modernistas.

Talvez pudéssemos relacionar tal trabalho à perda da experiência plena (de que fala Walter Benjamin), já definitivamente irrecuperável nas sociedades modernas e pós-modernas. Os dados religiosos reelaborados nos espetáculos, desde o suporte bíblico aos aspectos ritualísticos, que evocam tradição e memória, podem levar à idéia nostálgica de uma comunidade plena originária, que daria uma plenitude de sentido. É, entretanto, a leitura "diabólica" – a que separa, dissocia – que irá pôr em questão esse aspecto: não é à toa que os textos resultantes do processo do trabalho coletivo tematizam e problematizam a queda, a perda, a exclusão, o abandono, a falta, o desamparo, a cisão, enfim (temas que articulam a trilogia). A sociedade que fragmenta o tempo, o espaço e o sujeito, assiste à perda na crença da dimensão profunda que corrói a função da origem ou de um *telos* como doadora de

sentido. Paira sobre tais aspectos o desejo provavelmente impossível de reconciliação, de religação, motivado pelos "percalços da humanização" (para usar a expressão de Sérgio de Carvalho, no processo de *O paraíso perdido*). Como sustentar a experiência em tempos de desestabilização permanente das subjetividades e das marcas identitárias? Talvez coubesse aqui falar então da "experiência possível", de que trata Georges Bataille, para indicar o viver como risco permanente em tensão com "uma exterioridade incomensurável que aparece como ameaça ou desafio". Os três espetáculos, ao ressemantizar o dado religioso, revelam e denunciam o esgarçamento do que religava toda a comunidade: crenças e valores comuns partilhados por todos e transmitidos, em continuidade, pela tradição e preservados pela memória.

As exterioridades incomensuráveis, nos espetáculos, remetem à realidade brasileira mais contemporânea e mais cotidiana; associam-se à AIDS, ao massacre do Carandiru, à violência urbana, à corrupção, à religiosidade brasileira atual, às atrocidades do momento brasileiro de violenta exclusão social.

É desta maneira que, ao escolher espaços não-convencionais (igreja, hospital, prisão) para a encenação, a experiência teatral põe em questão as instituições e remete ao espaço público. Ao fazer dessa experiência uma experiência de reflexão sobre a *pólis*, ao retomar as tradições do teatro grego e do teatro medieval – como sublinha o estudo de Aimar Labaki – o grupo leva novamente o teatro ao centro da experiência da comunidade e ganha força política (no que se refere à vida da *pólis*). O espaço cênico passa então a elemento constitutivo da linguagem, a indicar a necessidade do sentido do espaço para a construção dos sentidos do espetáculo. "A memória passada do espaço impregnando o tempo presente da cena. A história a ser contada por meio de personagens, em tensão com a história das paredes concretas daqueles edifícios"

– assegura Antônio Araújo – são determinantes para a construção semântica da teatralização.

Esses traços apontados são recorrentes nos estudos e depoimentos, que enfatizam ainda outros aspectos que revelam as tensões entre ficção e realidade, entre sagrado e profano, privado e coletivo, os limites entre verdade e representação, entre realismo e alegoria, entre teatro e ato público, bem como a fragmentação e a simultaneidade, os múltiplos planos semântiços, além de certa preocupação de relacionar a experiência do Teatro da Vertigem à tradição (a gêneros dramáticos, a certas afinidades com o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud), o que vale dizer, à necessidade de firmar a consciência histórica, para tomar partido em relação às tradições do próprio teatro e à politização. Todo esse processo, enfim, está a serviço da reinvenção do teatro como experiência, que fale ao espectador desta virada de milênio.

O livro, de certa maneira, relata uma história: a experiência de um grupo que opta pela radicalidade de um trabalho teatral com características um tanto inusitadas na história do teatro brasileiro. O relato se abre com a Apresentação de Arthur Nestrovski, a que se seguem os estudos que abordam desde as linhas gerais da trajetória e das propostas do Teatro da Vertigem (ensaio de Aimar Labaki) até os estudos mais específicos de Silvana Garcia, sobre as relações do trabalho do grupo com os mistérios medievais, e de Sílvia Fernandes sobre as relações entre o teatro e a cidade. São estudos para preparar o leitor, oferecer-lhe pistas, dicas e reflexões, para ler os "espetáculos" que serão oferecidos em letra impressa. Segue-se a preparação dos "espetáculos", espécie de ensaio que mostra os bastidores do processo de construção da cena: são os depoimentos dos atores, do diretor e dos dramaturgos, e dos responsáveis pelo *design* da luz, pela cenografia, música, figurinos e produção. Revelam-se os processos de pesquisa que, partindo do movimento expressivo

do ator, só posteriormente levam à idéia da criação e montagem de um espetáculo. Ao traçar essas cartografias, tais depoimentos articulam-se pela ênfase dada ao trabalho colaborativo, sintetizado com precisão pelo produtor Marcos Morais:

> A pesquisa, a elaboração e o trabalho, de longa duração, subvertem as relações comumente estabelecidas no cenário da produção teatral brasileira e obrigam o estabelecimento de relações profissionais mais centradas no compromisso com a recuperação da experimentação e com a pesquisa cênica.

A seguir, vêm os textos dos três espetáculos, a que se sucede a recepção crítica, com as reações do público (revelando como o teatro pode ainda ser perigoso, quando incomoda as supostas verdades estabelecidas), e as críticas e comentários veiculados principalmente pela imprensa, que é também uma espécie de mediação entre o espetáculo e o público.

A experiência da leitura do livro não substitui a experiência de quem assistiu aos espetáculos do Teatro da Vertigem. A vertiginosa experiência desse teatro no coletivo, plural, polifônico, ruidoso, é substituída pela encenação gráfico-visual do livro, que guarda, entretanto, o rumor do que se passou naquela igreja, naquele hospital desativado e naquele presídio, como esses prédios guardaram o rumor da memória do que ali antes se passara. De qualquer forma, talvez pudéssemos dizer para essa experiência o que o escritor argentino Ricardo Piglia disse sobre a literatura deste milênio: "um manual de sobrevivência em tempos difíceis".

Foto de Lenise Pinheiro: *Apocalipse 1,11*, de Fernando Bonassi, direção de Antônio Araújo, 2000. Roberto Audio.

em foco

MARIÂNGELA ALVES DE LIMA

8 perguntas de
Fátima Saadi

Uma das principais queixas dos artistas de teatro é a falta de uma crítica consistente, que não se atenha apenas aos padrões dominantes de gosto nem se deixe deslumbrar pelo poder que uma coluna num jornal de grande circulação confere a seu titular.

Pela seriedade de seu trabalho como crítica de teatro de *O Estado de S. Paulo*, Mariângela Alves de Lima tornou-se uma referência no jornalismo cultural do país. Sua rigorosa formação de base fenomenológica leva-a a buscar no espetáculo teatral não só suas grandes articulações estéticas como também a interface que ele estabelece com os outros campos do real.

Foto de Bruno Cruz: Mariângela Alves de Lima, 2003.

Mariângela gosta de teatro e este gosto transparece em suas críticas. Depois de quase trinta anos de atividade, seu prazer se renova cada vez que as luzes se apagam e a sessão vai começar. E seu olhar torna o teatro brasileiro mais rico e mais instigante.

Fátima Mariângela, como começou seu interesse pelo teatro? Quais as suas referências mais importantes no campo dos estudos teatrais?

Mariângela Meu interesse por teatro coincide com uma fase histórica maravilhosa do teatro brasileiro. Em 67, vim do interior para São Paulo para fazer universidade. Era uma época deslumbrante do teatro brasileiro, ou seja, todos os estudantes só faziam ir ao teatro, e eu me entusiasmei. Tinha já a idéia de que escreveria sobre *arte*, mas não pensava em fazer crítica. Inclusive, não fiz de início uma opção pelo teatro, fiz jornalismo e depois me transferi para o curso de Artes Cênicas. Nesse início, a principal influência foi o próprio teatro, o Teatro Oficina, por exemplo, que era uma coisa deslumbrante. Era uma época de grandes diretores: Ademar Guerra, Antunes Filho, José Celso. O Arena já estava acabando, porque logo veio 68... O teatro brasileiro exprimia tão bem o país, o mundo, a minha geração... Foi isso que me atraiu. No campo dos estudos, minhas referências eram, e ainda são, os professores. Tive professores esplêndidos, que saíram da Escola de Arte Dramática, a EAD, e formaram o curso de artes cênicas da ECA (a Escola de Comunicação e Artes) da USP: Sábato Magaldi, Jacó Guinsburg, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Alfredo Mesquita. Jorge Andrade foi meu professor de dramaturgia, aquele que deveria me fazer escrever obras de ficção; nunca conseguiu (*risos*). Era uma geração de autodidatas: todos vieram de outras faculdades, tiveram outras profissões e foram obrigados a estudar sozinhos, quando foram dar aulas na Escola de Arte Dramática. A EAD começou em 1948 e esse corpo docente, quando se transferiu para a ECA,

já estava afinadíssimo também em pedagogia, sabendo o que era preciso fazer para que conseguíssemos estudar e aprender. Éramos poucos alunos, menos de uma dezena na primeira turma. E você tinha opções dentro do curso, você se dirigia para a atuação, a direção ou a crítica. Só dois alunos se formaram em crítica na minha turma: Maria Lúcia Candeias, que até hoje escreve sobre teatro na *Gazeta Mercantil*, e eu. 100% de aproveitamento na profissão (*risos*). E o que mais eu digo desses professores? Eles eram tão esplêndidos, tão atenciosos, eles nos pegavam pela mão. Eles haviam sido os pioneiros da crítica moderna, da historiografia e da pedagogia do teatro, e, no caso do Jacó Guinsburg, pioneiro também no campo editorial. Sábato Magaldi nos levava ao teatro e nos colocava lá dentro. Ficava com o ingresso na mão, esperando seus alunos. Era um gesto paternal, impossível hoje em dia, mas a lembrança me comove, sobretudo quando vejo que agora os professores no ápice da carreira universitária desdenham a graduação. Aprendi com eles a ética da crítica e a da transmissão do conhecimento, coisas que nunca teria aprendido em teoria. Por exemplo, o respeito que tinham pela opinião de cada aluno. Todos eles faziam a correção dos trabalhos, minuciosíssima, aliás, em função da coerência dos argumentos de cada pessoa. Nunca fomos forçados a adotar um método crítico. E isso era esplêndido porque era uma época, na vida social brasileira, de muito sectarismo, era uma batalha permanente em torno de convicções políticas, estéticas. Mas nós fomos absolutamente respeitados, todos. Eu me lembro que as notas avaliavam a aplicação, além do conteúdo. Cada aluno podia deduzir, através dos comentários, a progressão do seu desenvolvimento intelectual; se você fizesse um trabalho correto, mas não fosse do mesmo nível do que o que você tinha feito anteriormente, a nota não seria tão boa. Eram também exigentes esses professores. Não sei como é que as escolas lidam hoje com as deficiências dos alunos, mas eles nos obrigavam a ler várias línguas e não perguntavam se sabíamos. Tínhamos que saber, ou seja, se você saiu do colégio e fez um curso clássico, você é obrigado a saber

inglês, francês e espanhol. Então, o que não sabíamos, aprendíamos rapidinho. Era, e ainda é, o único modo de ter acesso à dramaturgia universal.

Você é crítica do jornal *O Estado de São Paulo* há muitos anos, atividade que exerce com grande competência e generosidade. Quais são as principais características de uma boa crítica de espetáculos?

Tenho certos princípios que são quase uma assinatura, alguns herdados dos meus professores, outros que fui definindo no contato com os espetáculos. Não sou muito incisiva, tudo me interessa. Traduzi isso, talvez por conveniência, da seguinte forma: o público também é assim. Diante da arte, o público é inconstante, caprichoso, sujeito a contingências. Então eu me deixo levar pelo teatro. Sem a firmeza de um método crítico ou de um ponto de vista ideológico aplicado à arte, como é possível fazer alguma coisa interessante para o leitor? Acho que só posso levantar a poeira de relações em torno daquele acontecimento e fazê-la flutuar. Isso é o que a obra de arte faz na minha vida, e o trabalho crítico é indissociável da subjetividade. Quando vejo uma coisa e ela não acaba ali, me faz pensar, então procuro um efeito semelhante na reflexão sobre a obra. Procuro deixar a porta aberta, evito o dogmatismo e tento deixar claro para o leitor que aquilo é um fluxo, uma continuidade que se inicia no texto crítico como um convite à atividade crítica dos outros espectadores. Também, sempre que possível, procuro situar historicamente as obras indicando o ponto de ultrapassagem da singularidade. Muitas vezes não consigo atingir nenhum desses objetivos. Essas não são características de uma boa crítica de espetáculo. São apenas o modo como trabalho. Há críticos extraordinários centrados em um aparato metodológico definido.

Você poderia falar um pouco dos padrões que se alternaram ao longo do seu trabalho?

Comecei com um viés sociológico-ideológico, marca de origem da minha geração. Tínhamos a expectativa de que a obra de arte agisse sobre a forma concreta do mundo. Era simples e durou pouco essa postura singela. Depois fui aprendendo a ouvir a voz do teatro. Às vezes sou sensível a certas carências que percebo no teatro, e assumo isso como um problema de ordem geral. Por exemplo, se vejo com alguma freqüência cenografias mal-resolvidas, passo a considerar aquilo um problema geral, porque é uma experiência que eu estou tendo, e me instrumentalizo para conseguir tratar daquele problema. Aquilo ocupa durante um certo tempo a posição de figura de proa no meu texto. E, naturalmente, sem perceber, altero prioridades. Se, de repente, o protagonista do espetáculo é o diretor, a crítica se detém sobre a direção; se o ator se rebela e resolve assumir o espetáculo, vou centrar a estrutura do texto nisso. Às vezes considero uma tendência o que é uma formalização passageira. Depois, contemplando o panorama em uma perspectiva temporal, vejo que exagerei, escrevi bobagem. Agora, tudo isso é comprimido no jornal. Há idéias que você tem e procura desenvolver durante um certo tempo, mas você nunca completa, porque a crítica é um trabalho sobre uma superfície pequena, inadequada para comportar a totalidade das questões provocadas pelo espetáculo. Um texto de 60, 70 linhas é quase nada e obriga a escolher, dentro do espetáculo, um ponto. Faço crítica de espetáculo. Raramente tenho tempo para fazer ensaios, onde o espaço permite analisar todos os elementos de composição e explorar relações.

Como é habitualmente o seu processo de trabalho, desde a escolha do espetáculo até que a crítica é entregue ao jornal? Como você decide a que espetáculos vai assistir, quais criticar? Qual é a interferência da editoria nessa escolha? Que tipo de informação a respeito do espetáculo ou da companhia você considera útil na elaboração do seu texto?

Atualmente posso escolher à vontade. Um pouco devido aos anos de casa – estabelece-se uma confiança no discernimento

do crítico – um pouco em função da amplitude da oferta. Posso escolher, o que quer dizer que eu não sei mais o que escolher. É uma espécie de contabilidade enlouquecida. Há duas semanas, tínhamos 165 peças em cartaz... Sei, por exemplo, que tenho que manter algumas constantes: não posso abandonar artistas de reputação consolidada porque fazem parte da tradição teatral, do pano de fundo histórico contra o qual se estabelecem contrastes. Isso não tem nada a ver com preferência. Não vai estrear uma peça do Centro de Pesquisa Teatral, dirigida pelo Antunes Filho, sem que eu vá ver. Verei também a comédia de costumes escrita e protagonizada pelo Juca de Oliveira. Não sei como selecionar as outras.

Atualmente vou ao teatro três vezes por semana, no máximo. Não iria quatro vezes. É preciso repousar a sensibilidade, deixar um espaço entre uma coisa e outra para ficar vivendo internamente a experiência do espetáculo. E quero ir com prazer, que é o que faz o espectador diletante. Então vou fazendo escolhas aleatórias. Esta semana verei uma adaptação de Marivaux, com gente que eu não conheço, mas vou porque acho interessante que alguém se lance numa aventura como essa. Também procuro ver artistas desconhecidos para mim.

A meu ver, a reportagem do *Caderno 2*, assinada pela Beth Néspoli, é muito competente. Faz uma parceria com a crítica quando entra em contato com artistas promissores. Aproveito muito as indicações da Beth. Quando a reportagem é de bom nível, pode-se eliminar da crítica uma série de informações úteis ao leitor. Quanto ao material que recebo das assessorias de imprensa, francamente, não leio. Há pessoas que talvez sejam mais firmes e consigam se desvencilhar totalmente do viés do *press-release*, eu não consigo... Gosto de ir a um espetáculo em estado de inocência. Se eu pudesse ignorar a ficha técnica, seria delicioso. Depois de ter escrito a crítica, confiro a grafia dos nomes. Mas nunca leio antes. Agora, não posso evitar o conhecimento da dramaturgia. Não tenho mais a inocência de ver Shakespeare como se ele fosse um autor desconhecido. Adoraria ter. Mas as peças que não conheço,

leio depois da experiência do espetáculo. Isso é uma questão de preferência. Prefiro ver antes como a peça funciona no palco, e depois, no dia seguinte, ler. Hoje em dia posso fazer isso. Os críticos antigamente não podiam. Quando comecei, escrevia durante a noite, entregava de manhã. Agora, não, vejo uma peça no fim de semana e a edição fecha na quarta-feira seguinte. Então, tenho essa facilidade, de ler a peça depois. De qualquer modo, por mais que você se informe, o que se impõe mesmo é a relação com aquela obra naquele momento. As informações que a reportagem e a crítica podem dar dizem respeito ao coletivo, à trama da cultura, mas não tomam o lugar da experiência do espetáculo.

Qual o papel do crítico de teatro na sociedade brasileira hoje? Você acredita que o crítico exerça uma influência decisiva na afluência de público a um espetáculo?

Espero que o leitor da crítica de teatro se interesse também pela leitura de outros textos críticos e teóricos. A função da crítica não é, a meu ver, dirigir o trânsito do público em direção a este ou àquele teatro. O tipo de crítica que aprecio é aquele que estimula a reagir e é capaz de me convidar a olhar através da janela de um jeito diferente. As melhores críticas que já li trazem embutida a autocrítica, ou seja, nos convidam a não aceitar o valor de face da experiência estética e tampouco o do texto crítico. Fazem uma limpeza nos clichês, nos preconceitos, nos hábitos. Resumindo bastante, é esse o papel do crítico.

Quanto a interferir na afluência do público, os críticos não têm esse poder, graças a Deus. Não confio nem um pouco no poder diretivo da crítica que faço. Sou capaz de pegar o telefone, ligar para os meus amigos e dizer: "Vejam isto, não deixem de ver!" Porque sei que não é a crítica que fará isso. Ainda bem.

Qual a função da crítica?

Há uma diferença entre a crítica jornalística e o pensamento crítico dentro das universidades. É uma diferença definida nas

últimas três décadas do século passado, quando o teatro passou a ser ensinado nas universidades. Falei um pouco sobre a crítica jornalística que, pelas suas características de veiculação, tende a ser fenomenológica, a enfrentar os objetos singulares e procurar reconhecer neles as leis internas de composição.

Atualmente a produção teatral está sendo muito bem acompanhada pela universidade. Muito mais do que pela imprensa. É a universidade que está fazendo esse trabalho, em cima do fato, com a mesma velocidade que se atribuía ao jornalismo. Começou a aparecer um dramaturgo, já há uma pessoa estudando, fazendo uma tese. Tenho lido muita coisa interessante vinda da ECA, da Letras, de faculdades de todo o país. No momento, o que tenho lido está ligado à dramaturgia. Há dois anos eram os encenadores, há três anos eram os *performers*. Há uma produção crítica veloz, inteligente, instrumentalizada, que reconhece o papel do espetáculo na trama complexa da cultura e não escapa pela tangente da sociologia, da historiografia e da literatura. O teatro não é, e não tem sido na nossa história, um brinquedinho no supermercado do lazer. Ele nos expressa, revela, propõe e a crítica tem a função de tratar disso com a seriedade do seu objeto de estudo.

Como você vê a participação do crítico em júris de prêmios, bolsas de estudos e festivais de teatro? Quais as configurações mais produtivas, no seu entender, para essas comissões?

São atividades diferentes. É muito difícil pensar nisso teoricamente; tenho uma posição pessoal: não participo de concursos cujo objetivo é o prêmio ou a honraria. Porque acho que isso é o contrário da crítica, pelo menos da crítica como eu imagino. Fazemos tanto esforço para, num pequeno espaço, ampliar a ressonância e ligar as coisas e, de repente, numa seleção como essas, de premiação, só vale o raciocínio binário no qual um entra, outro sai. Isso não combina com a tarefa crítica, que é a de projetar círculos em torno da pedra lançada

na água. Agora, comissões de seleção de projetos, concursos de dramaturgia, em que você pode avaliar e justificar, conceituar, a partir da leitura, acho que atualizam as informações do crítico. Quando posso pensar sobre cada peça que leio, aquilo não fica excludente, é uma avaliação em que uma obra conversa com a outra. Quanto à composição das comissões, imagino que deveriam funcionar como bancas, ou seja, várias pessoas discutindo entre si, mas produzindo uma resposta útil para quem se candidatou. Nas comissões de qualquer finalidade, é claro que o crítico é apenas uma perspectiva, a da recepção. Dramaturgos, atores, cenógrafos podem contribuir de um modo muito mais eficaz, dependendo do objetivo da seleção.

Que outras atividades profissionais você exerceu, além da crítica teatral?

Tenho uma porção bibliotecária, quase uma vida dupla. Sempre trabalhei com arquivos, acervos documentais e obras de referência. Comecei no IDART, que é um centro de documentação sobre arte contemporânea, depois trabalhei no Centro de Estudos da FUNDACEN e no Instituto Moreira Salles. De vez em quando me sinto tentada a voltar a essa atividade, mas, para poder fazer isto, precisaria desistir da crítica: não tenho mais forças para fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Quatro anos atrás, decidi que só poderia fazer uma coisa de cada vez e deixei essa área. É um universo sedutor, que envolve o resgate e a produção de documentos, a classificação, a guarda, a preservação e a circulação social da informação. Mas, entre os dois, preferi o teatro, que é o lugar da fruição instantânea. Gosto de ir ao teatro, mais do que de escrever. Ainda sinto aquela emoção infantil: você entra, fica escuro e vai começar...

■ Dossiê

REFLEXÕ

O TEATRO FRANCÊS

ES SOBRE

CONTEMPORÂNEO

Apresentação

Há um ano o Consulado Geral da França em São Paulo, em colaboração com o Consulado do Rio e com as Alianças Francesas no Brasil, iniciou uma temporada de Teatro Francês Contemporâneo, cujo objetivo é apresentar a diversidade da produção teatral francesa das últimas décadas, valorizando algumas das experiências de encenação e dramaturgia que redefiniram o panorama do teatro francês. A temporada faz parte do projeto *Tintas Frescas*, criado pela Associação Francesa para a Ação Artística (AFAA/Ministério das Relações Exteriores da França) para o conjunto de países da América Latina.

Nesse âmbito, várias oficinas foram realizadas com a participação de alguns dos mais significativos diretores e dramaturgos do teatro francês atual, como Michel Deutsch, Jean-Paul Wenzel e Bruno Bayen, e com artistas da novíssima geração, como Gildas Milin, Jean-Lambert Wild, Bérangère Janelle, Benoît Lambert e Léa Dant. Além disso, houve várias leituras dramáticas (Philippe Minyana, *Inventários;* Olivier Py, *Epístola a um jovem ator;* Valère Novarina, *Carta aos atores;* Michel Deutsch, *Uma noite no teatro;* Jean-Paul Wenzel, *Longe de Hagondange;* Serge Valetti, *M. Armand, vulgo Garrincha*). O projeto apresentou também alguns espétaculos como *Discurso aos animais*, de Valère Novarina, com André Marcon; *Santo Elvis,* de Serge Valetti, dirigido por Thierry Trémouroux e Jacques Vincey e, recentemente, o espetáculo *Psicose, 4.48,* de Sarah Kane, dirigido por Claude Régy, com Isabelle Huppert. Estes eventos foram realizados, em São Paulo, em parceria com o SESC, o Teatro Ágora e a USP, no Rio, com o RioCena Contemporânea e o Teatro Maison de France e, em Recife, com o Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo e a Prefeitura da Cidade do Recife.

O projeto Teatro Francês Contemporâneo pretende promover não apenas a circulação de espetáculos, mas também a discussão a respeito de temas vitais para a reflexão estética e a prática cênica. Por isso, o Consulado da França em São Paulo propôs a seus parceiros europeus (British Council e Goethe Institut) e ao Itaú Cultural a realização de *Próximo ato*, encontros, organizados em quatro mesas de discussão com os seguintes temas: *O mapa do teatro contemporâneo na França, no Brasil, na Inglaterra e na Alemanha*; *O teatro cidadão*; *O teatro "bastardo"* e *O teatro pós-teatro*. Da França virão o crítico Hugues Le Tanneur (*Le Monde/ Aden*), os encenadores François Tanguy, Benoît Bradel e Jean-François Peyret.

Paralelamente, o Consulado da França tem procurado acompanhar suas iniciativas com a publicação de textos que ajudem a aprofundar a discussão sobre o papel do teatro. Num primeiro momento, publicamos textos de Claude Régy no programa do espetáculo *Psicose 4.48* e agora apresentamos um dossiê sobre Teatro Contemporâneo, em parceria com o *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*. Nesta primeira seleção, feita com a colaboração de Fernando Kinas, traduzimos ensaios de importantes realizadores do teatro francês que se preocuparam em refletir sobre a sua prática criativa.

Essa parceria com *Folhetim* é um grande prazer para nós, pois a revista vem contribuindo para a difusão do teatro francês no Brasil, publicando regularmente textos de ensaístas franceses. Esperamos poder repetir a colaboração.

Jacques Peigné
Adido Cultural
Consulado Geral da França em São Paulo

Abertura - foto de Alain Dugas: *Les cantates*, espetáculo de François Tanguy, 2001. Frode Bjornstad e Fosco Corliano.

A arte do teatro*

*Antoine Vitez***

Tradução de
Luciano Loprete***

Quando tudo tiver passado, olharemos estes tempos – estes trinta ou quarenta anos – como um período de ouro do teatro na França. Raramente teremos visto surgir tantas experiências, e se

---

* Texto de apresentação do primeiro número da revista *L'art du théâtre*, lançada em 1985 (In: VITEZ, A. *Le théâtre des idées*. Paris: Gallimard, 1991).

**Antoine Vitez (1930-1990) foi diretor, tradutor e professor do Conservatório nacional de Artes Dramáticas. Sempre demonstrou grande interesse pelo papel da palavra na cena teatral, empreendendo instigantes releituras dos clássicos. Vitez dirigiu o Teatro de Chaillot (1981-1987) e foi administrador geral da Comédie Française (1988-1990).

*** Luciano Loprete é tradutor/intérprete e jornalista. Na área de teatro, traduziu e adaptou *Exercices de style*, de R. Queneau, com o título de *Você vai ver o que você vai ver*, entre outras obras.

Foto de Claude Bricage: Foto da capa do número 7 da revista *L´art du théâtre*, 1987.

confrontarem tantas idéias sobre o que deve ser a cena, e sobre seus poderes. Ilusão ou alusão, culto do sentido ou desvios, releitura ou desempoeiramento dos clássicos, virtude revolucionária ou irrisória inocuidade, feudos e baronatos de teatro, lendas de grandes homens, públicos sem teatro, teatros sem público, tudo na maior confusão.

Nisso está a necessidade da revista, e não se vai dizer: "ah, mais uma", porque o número de revistas dedicadas à ilustração da Arte do teatro terá sido, nesse mesmo período, bem pequeno, comparado à profusão do teatro em si.

Com certeza, não é sem razão que esta revista leva a palavra *Arte* em seu título. Além da homenagem a Gordon Craig, trata-se daquilo que distingue o *fazer* e o *refazer*, através do qual se manifesta a arte, e a do teatro em particular. No fundo, será que teremos outro assunto a não ser examinar os caminhos por onde passa o artista de teatro, seja qual for o seu lugar na fabricação da peça, para reproduzir a cada noite, ou uma temporada depois da outra, o mesmo objeto, muito pouquissimamente modificado?

Nesse *pouquissimamente* reside o prazer, a própria poesia do teatro. Quanto mais a forma é fixa, rígida, mais o público fica atento às variações ínfimas do jogo. A ópera entre nós, o Nô no Japão dão exemplo de uma arte que é a da variação infinita. Dá-se o mesmo com o eterno retorno da *mise en scène* às obras conhecidas; a aragem incessante desse terreno nada mais é do que a busca incansável das variantes de interpretação. A tradição conserva, sim, mas através da mudança, cuja obrigação nos vem de um comando secreto, obscuro, uma espécie de danação ou condenação à não perda da memória.

Falaremos então da Tradição, e se for preciso um patrono, este será Louis Jouvet, que foi, na França, o último diretor do

passado e o primeiro da nova era, isto é, ainda artesão do teatro como obra contínua composta por uma série de trabalhos, e já começando a fabricar obras únicas, castelos de areia feitos de sinais delicadamente reunidos. Ele tinha uma consciência aguda da contradição entre figuras arcaicas, saídas do tempo, e aparências modernas. Seu trabalho sobre a memória dos papéis é inspiradora.

Perceberemos que as famílias de interpretação de Hermione,[1] ou de Hamlet, ou de Nina,[2] ou de Coragem, são em número fechado, não infinito como se podia acreditar até há pouco tempo, e que as escolhas da direção também são limitadas a alguns tipos essenciais. E vamos tentar pacientemente descobri-las, compreender o aparecimento e o desaparecimento das modas e dos estilos, a razão da admiração, as potências sociais que se escondem por trás dos gostos artísticos.

O teatro é um campo de forças, muito pequeno, mas por onde passa toda a história da sociedade e, apesar de sua exigüidade, serve de modelo para a vida das pessoas, espectadoras ou não. Laboratório de condutas humanas, conservatório de gestos e vozes, lugar de experiência para novos gestos, novas formas de dizer – como sonhava Meyerhold –, para que o homem comum mude, quem sabe?

Afinal, a tarefa do teatro é protestar contra uma imagem humana difundida à exaustão por meio do jogo unificado dos atores, transmitido por todas as televisões do mundo. E, apesar da desproporção de forças, o teatro tem conseguido seu intento.

---

1. Personagem da *Andrômaca*, de Racine, que Vitez montou em 1971. (N. da Ed.)

2. Personagem de *A gaivota*, de Tchékhov, encenada por Vitez em 1984. (N. da Ed.)

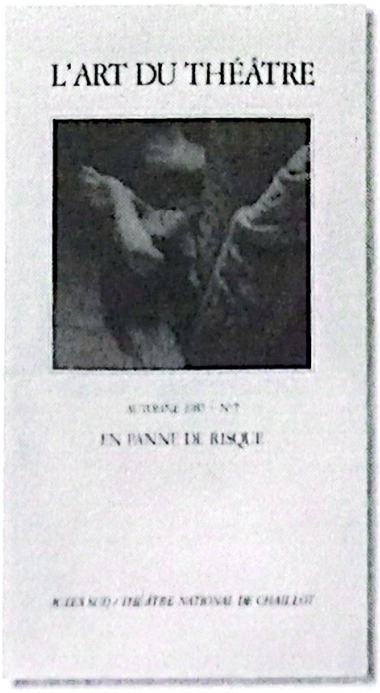
Esse protesto contra as aparências, deve se estender ao protesto contra os escritos. O texto de teatro só terá para nós um valor inesperado, e – propriamente – não representável. A obra dramática é um enigma que o teatro deve resolver. O que, às vezes, leva muito tempo. No início, ninguém sabia como encenar Claudel, nem Tchékhov, mas é o fato de ter que encenar o impossível o que transforma a cena e o jogo do ator; assim, o poeta dramático está na origem das mudanças formais do teatro; sua solidão, sua inexperiência, até mesmo sua irresponsabilidade nos são preciosas. O que se pode fazer com autores experientes que prevêem efeitos de iluminação e inclinações do tablado? O poeta não sabe nada, não prevê nada, os artistas é que devem interpretar. Aí, então, com o tempo, Claudel, que achávamos obscuro, torna-se claro; Tchékhov, que julgávamos lânguido, parece vivo e conciso.

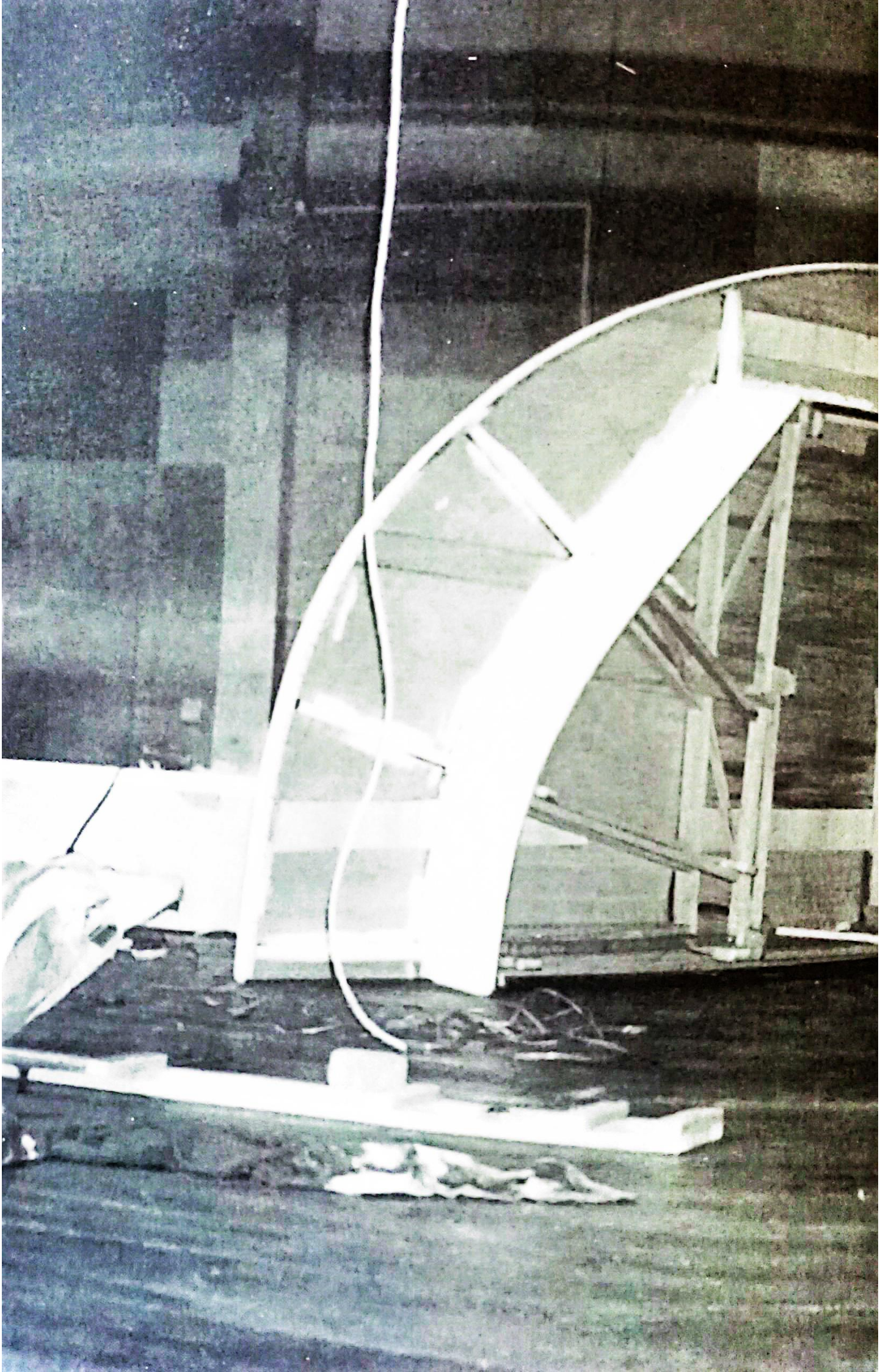
A arte do teatro é uma questão de tradução: a dificuldade do modelo, sua opacidade, incita o tradutor à invenção em sua própria língua, incita o ator a usar seu corpo e sua voz. E a tradução propriamente dita das obras teatrais dá um exemplo da miséria pela proliferação das práticas preguiçosas de adaptação, destinadas a satisfazer a sabe-se lá qual gosto do público. É verdade que o gosto hipotético da maioria tem seus adeptos e seus defensores.

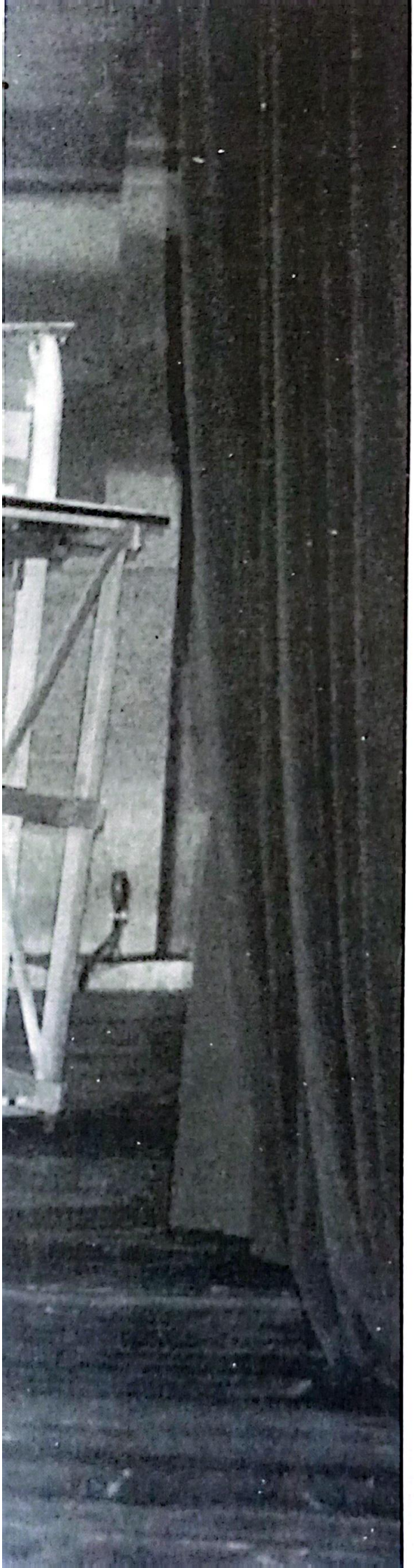
Falaremos também da crítica de teatro. Ela nos interessa sempre, por mais que ela seja fraca na França, por mais limitado que seja seu horizonte, por mais pobres que sejam suas motivações e por pequena que seja sua instrução. O exame das tendências das quais ela nos dá um espontâneo testemunho nos esclarece sobre a situação política em que nos encontramos. Nós não a desprezaremos; ela faz parte do teatro, local impuro, onde as ações são sempre polêmicas: os atores interpretam para quem? contra quem? para ajustar que tipo de contas? Para acabar com qual briga? Alguns sucessos não têm outra

razão a não ser a derrota de um grupo por uma corrente hostil e, a cada vez, uns são utilizados contra os outros, depois os papéis se invertem. O que não tem nada de novo, mas queremos tomar conhecimento, mostrar, dizer que não somos tolos. Esse é o trabalho da revista, sua vocação.

Finalmente, defenderemos a função, a própria existência da encenação, hoje novamente contestada em seu princípio. Não nos deixaremos encerrar na relação inefável do ator com o texto e o público. Não permitiremos que o teatro seja despojado de uma conquista histórica, fundadora daquilo que era chamado de *o teatro de arte*. Entre o pachorrento conservador bom senso e a demagogia populista, o caminho é estreito. O que procuramos é a consciência do tempo, e nossa posição na sua duração.







Por que o teatro?*

*Jean-Pierre Sarrazac***

Tradução de
Luciano Loprete

Do teatro público, grande esperança dos anos sessenta, poderíamos dizer hoje, parafraseando Adamov, que ele perdeu "a direção da caminhada"; que ele nem mesmo sabe mais por que caminha. Faz já alguns anos que seus principais partidários oscilam entre diferentes variedades de desesperança – entre as quais o cinismo ostensivo – e um voluntarismo "cidadão" parecido com o

---

* Este texto foi publicado em SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Belfort: Circé, 2000.

** Jean-Pierre Sarrazac é dramaturgo, ensaísta e professor no Instituto de Estudos Teatrais de Paris III, centrando suas pesquisas na dramaturgia contemporânea. Colaborador de Bernard Dort na revista *Travail Théâtral*; criou e edita o *Annuel du théâtre*. *Mort d'un DJ* é sua peça mais recente (2000).

Foto de Fátima Saadi: Montagem de cenário em palco à italiana, 1995.

método Coué.[1] E, entre os dois, às vezes, se insinua o tempo da reflexão. Aquela que antecede as redefinições, e até um novo fundamento. "O teatro deve pensar sua própria Idéia", declarou recentemente o filósofo e dramaturgo Alain Badiou. E parece, de fato, que, aqui e ali, alguns começam a se empenhar nisto. Pelo menos entre os partidários daquele teatro que ainda ontem era considerado como uma necessidade pública – "como a água, o gás e a eletricidade". Teatro do qual Jean Vilar foi, entre nós, um dos principais promotores, e que agora se sente ameaçado em sua própria existência.

O inimigo interno

O inimigo do teatro público, evidentemente, é o pensamento "liberal", que prega o descomprometimento do Estado em matéria de política artística. Esse inimigo é o próprio Estado, quando, com o congelamento das subvenções, asfixia financeiramente a criação e, de forma mais perigosa ainda, quando encoraja os responsáveis pelo teatro público a desnaturar sua missão e a entrar em estratégias de privatização. Mas, o inimigo é também o próprio teatro público, vítima de suas escleroses: institucionalização excessiva das estruturas; desvio regional da Descentralização; primazia dos produtores e programadores, que fabricam o evento teatral pondo em curto-circuito qualquer relação direta entre o público e os criadores e pretendem aplicar a uma arte artesanal como o teatro o espírito e os métodos da indústria cinematográfica; tentação, para os criadores do setor público, de se enfeitarem com as plumas – ou os paetês – do teatro privado...

1. Método criado pelo farmacêutico e psicólogo francês Émile Coué (1857-1926) e que preconizava a cura por auto-sugestão. (N. da Ed.)

Jean Jourdheuil fez, há cerca de vinte anos, um dos mais lúcidos diagnósticos de um teatro público desvirtuado: parece, declarou ele, que esse "serviço público" para se entender em sentido figurado está sendo entendido, hoje (há duas ou três décadas), por aqueles que nele trabalham, no sentido próprio. Há nisso um evidente empobrecimento: a metáfora não trabalha mais, os teatros se tornam serviços administrativos, não se fala mais de "colocar o artístico em postos de comando", o artístico se tornou "administrativo". Esse esgotamento da metáfora – pois quem ousaria imaginar que Vilar tenha achado que, no Théâtre National de Paris, estivesse literalmente à frente de um serviço público do gênero do metrô, do gás ou da eletricidade? – já tinha sido notado por Dort. Forjando a expressão mais flexível "teatro público" e fazendo dela o título de uma obra publicada em 1967, o antigo coordenador do Théâtre Populaire religava assim o teatro do pós-guerra aos grandes momentos de um teatro para a cidade – tragédia grega, teatro elisabetano etc. – sem se sujeitar por isso à idéia jacobina, centralizada, até mesmo enárquica[2] de "serviço"... de Estado.

Enquanto a análise da situação deveria nos levar a desesperar do teatro público e a aceitar o advento de um tipo de híbrido semiprivado semipúblico, um "teatro único" (como o pensamento único), aparecem sinais de uma restauração. Sem crer num milagre, convém notar que, na esteira do grande movimento social de fins de 1996 (no qual algumas pessoas quiseram ver apenas um último estertor da classe operária ou apenas.o triunfo dos corporativismos), alguns criadores, algumas equipes – sendo o caso mais espetacular, hoje, o de Stanislas Nordey, nomeado em 1998 para a direção geral do Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis – começaram a reivindicar a

2. Enárquico: relativo à Escola Nacional de Administração (E.N.A.) que forma os altos quadros da administração pública francesa. Por extensão, significa "detentor de poder, tecnocrata." (N. da Ed.)

herança não somente de Vilar, mas de toda a linhagem daquele teatro que pretendeu conjugar "arte" e "popularidade", desde Antoine e Gémier. "Redescobrir a postura do pioneiro", retomar o diálogo entre aquele que faz teatro e aquele que assiste", são as novas palavras de ordem...

Se menciono o movimento do inverno de 1996, é para dissipar o equívoco de uma atitude espontaneamente cidadã das pessoas de teatro. A arte – e o teatro não mais que as outras – nunca acede a essa dimensão senão em referência a si e na esteira de um processo político que, ao mesmo tempo, a provoca e a ultrapassa. A pose de artista revolucionário que alguns assumem de quando em quando é apenas um efeito de seu narcisismo; atrás dela, o puro esteta avança mascarado. O Brecht anarquista tornou-se apenas – pode-se achar isso bom ou ruim – o Brecht dialético em benefício do duplo processo da luta de classes, nos últimos anos da República de Weimar, e do antifascismo. Foi nos rastros do Fronte Popular, e mais tarde da Liberação, que Jeanne Laurent e alguns outros propuseram esse teatro de "serviço público", ao qual Jean Vilar e os artesãos da Descentralização (Dasté, Gignoux... e, mais tarde, Planchon) impuseram a grandeza estética. A questão colocada hoje, quanto a um hipotético novo impulso do teatro público, é saber se alguns artistas estão dispostos a substituir, em sua prática diária e sem perder a sua especificidade, o movimento antiliberal pelo movimento pela manutenção e pelo desenvolvimento sem complexo de uma organização cidadã da sociedade. Existe uma *riqueza dos humildes*, fruto das lutas republicanas e dos avanços democráticos em nosso país, que contrabalança as desigualdades sociais, e que deveria estimular os combates futuros; um verdadeiro "teatro público" pode ser parte integrante disto. De todo modo, que outra seqüência histórica, a não ser essas grandes manifestações de fins de 1996, poderia servir, hoje, como reserva de energia para um eventual renascimento do espírito "público" do teatro?

Necessidade do teatro

Resta saber se a fórmula de um "teatro cidadão", que adorna o manifesto do novo teatro de Saint-Denis, não será ainda mais volátil e decepcionante que a fórmula do "serviço público". Para retomar a anedota sangrenta de Brecht, será que esse novo povo cidadão, que nos foi prometido há pouco, já não está destinado à dissolução? Não estaria já dissolvido antes mesmo de ser instituído? Com humor, Jourdheuil desperta nossa má consciência (à maneira de Rousseau) sugerindo que nosso teatro – ou nosso país? – não é mais povoado por cidadãos, mas somente por *citadinos*. Mais agressivo, François Régnault remete todo o entusiasmo e todo o lirismo da cidadania a seu princípio de realidade: a cidadania *francesa*. Não precisamos, de fato, ver um de nossos "soberanistas" republicanos se tornar tutor do teatro subvencionado. Mas devemos nós, para isso, por temor de nos tornarmos por demais "vilariano" (a expressão é de François Regnault, talvez por analogia com a expressão "barroquiano"), renunciar a qualquer referência à idéia de um prazer artístico que reencontre, ao menos por parte dos artistas, um procedimento cívico?

É certo que o teatro não é, e nunca foi, nem mesmo entre os gregos, a ágora. Nem por isto se pode negar que ele tenha atingido seu objetivo de forma plena basicamente quando se inscreveu na vida quotidiana, para decantá-la e – "desatá-la", acrescentava Barthes – de uma forma ao mesmo tempo festiva e cívica. Nisso, a idéia de teatro-serviço público, da qual Vilar foi o inventor e o promotor, ou a idéia de teatro cidadão, que foi levantada aqui e ali nos últimos tempos, representam tentativas meritórias de retomada do teatro "simplesmente subvencionado", se ouso dizer assim, para ambições mais dignas dele do que a simples administração diária de suas

subvenções e da cota midiática e/ou ministerial de seus artistas. Entre essas ambições, há uma que hoje é perfeitamente (auto) censurada, uma que, no entanto, serviu de título para a memorável revista dirigida por Barthes e Dort nos anos cinqüenta: fazer um *teatro popular*. Mais que ridículo, o epíteto passa há alguns anos por obsceno... E, entretanto, como chamar – e como *dosar*, para que ela não leve a uma renúncia da arte – essa necessária abertura do teatro a tudo que ultrapasse uma simples aritmética dos espectadores? "Comunidade", ou "assembléia", como propõe Guénoun? Ou simplesmente "público"? Mas no sentido de "um público", um público dotado de características comunitárias fortes – "fidelizado", de alguma forma, se me permitem roubar esse termo comercial...

Antoine Vitez, que se lembrava ao mesmo tempo de Schiller, de Stanislavski e de Brecht empreendendo a "ampliação do pequeno círculo de *connaisseurs*",[3] propunha resolver a contradição – ou fazê-la frutificar – em torno de um "teatro elitista para todos". Mas essa solução viteziana tem a quadratura do círculo, essa utopia temperada, tão freqüentemente retomada e reivindicada nos anos oitenta, também esmaeceu. Agora, parece que se pede ao teatro ou muito mais ou muito menos. Seja a recusa de toda utopia, em nome de uma invenção e de um pragmatismo que consistem, quase sempre, em ir ao encontro das "oportunidades". Seja, ao contrário, a oscilação entre um idealismo da convicção e um voluntarismo da ação. Sem excluir a combinação das duas atitudes.

Mas tudo isso não chega a evocar o impulso – arrisquemos o uso dessa palavra – o messianismo – que animava a aventura de um Vilar e que vem de muito mais longe, especialmente da

3. O termo francês reúne em seu significado os especialistas e os aficcionados de algo. No caso, o teatro. (N. do T.)

Revolução Francesa. Encontramos entretanto algo desse movimento quando, em seu ensaio *O teatro é necessário?*, Denis Guénoun retoma – será que ele sabe disso? – em forma de apóstrofe, o credo de Romain Rolland em seu livro intitulado *O teatro do povo*: "O teatro é necessário." E Rolland prosseguia: "nós queremos reanimar a arte exangue, desenvolver seu peito magro, fazer entrar nela a força e a saúde do povo". Aos que temiam que se chegasse assim a uma vulgarização da arte, ele respondia – em nome dos Antoine, dos Gémier, dos Vilar... – que, "se vulgarizar for o equivalente de tornar vulgar", então seria preciso combater "essa democratização da beleza".

Hoje, os espíritos delicados tomariam menos precauções: eles diriam que a saúde do povo é um mito, que, na verdade, o povo está doente, extenuado e que ele desapareceu quase completamente – inclusive na versão unanimista de Vilar –, que, agora, uma pequena burguesia de saúde triunfante garante a eternidade da arte. Esse espírito delicado, aliás, tem um representante: é o Fumaroli de *O estado cultural*[4] – aquele que pensa consagrar Beckett saudando-o como "nosso novo Pascal" – Anouilh, ao menos, acrescentava "os Fratellini"![5]

---

4. Marc Fumaroli ocupa, desde 1995, na Academia Francesa, a cadeira que pertencia a Eugène Ionesco. Foi eleito em 1986 para o Collège de France, para a cátedra de "Retórica e sociedade na Europa (séc. XVI e XVII)". Publica seus artigos sistematicamente nos jornais *Le Monde* e *Figaro*. Sua obra mais conhecida é *L'état culturel. Essai sur une réligion moderne* (Paris: De Fallois, 1991). (N. da Ed.)

5. Família de artistas circenses de origem italiana, associada à tradição do clown no circo francês. Foi aos Irmãos Fratellini que, em 1920, Copeau recorreu para retomar o ensino da acrobacia e da improvisação de tradição clownesca. Annie Fratellini (1932-1997) fundou em 1974 a Escola Nacional do Circo em Paris. (N. da Ed.)

E esse Fumaroli a caminho da Academia denuncia em Reinhardt e em Piscator "demiurgos politizados que confundiram o povo de teatro e o 'povo' reunido em multidão solitária em torno de espetáculos intimidantes mas "revolucionários". Destinado a romper a cultura de massa, *O estado cultural* não hesita no entanto em estigmatizar dois artistas que opuseram a esse tipo de "cultura" as mais audaciosas soluções formais: Piscator, com seu "teatro documentário", que originou Peter Weiss; e Reinhardt, o inventor dos Kammerspiele [teatros de câmara] onde o gênio de Strindberg foi, enfim, completamente revelado. É verdade que, para além desses dois alemães, o livro "bem pensante" de Fumaroli (o autor somente lê as obras que comenta com os olhos "voltados para o céu") visa a um terceiro: Brecht, evidentemente, cuja influência detestável, a partir de 1954, teria bastado para perverter longamente o teatro francês. Essa excursão fumaroliana, talvez meio longa, vai ao menos nos fornecer a divisa de nossa *Crítica*: "Melhor estar errado com Barthes que ter razão com Fumaroli".

Para nós, em todo caso, não é de se desprezar o fato de alguns responsáveis por centros dramáticos nacionais, palcos nacionais, jovens companhias subvencionadas saírem de seu corporativismo a fim de defender um espaço público do teatro que se tornou exíguo e tentar reformar a comunidade com esse público-cidadão que há muito tempo desertou os teatros. Pois é urgente *repovoar* esses locais que, ao longo das últimas décadas, transformaram-se em casas-fantasma... Os artistas, diretores e atores não permanecem mais nelas, o teatro não é mais fabricado ali (os cenários e o guarda-roupa são terceirizados); essas casas-fantasma são assombradas apenas por alguns funcionários indispensáveis à administração. Em tais condições, os espetáculos apresentados ao público só poderiam ser a parte visível de um iceberg feito de vazio. Recriando as trupes ou, pelo menos, núcleos de atores que

permaneçam nos teatros, retomando a prática de fazer nos bairros e nas pequenas aglomerações espetáculos fáceis de transportar, em suma, reconstruindo o que seus antecessores sistematicamente destruíram, um punhado crescente de artistas (talvez inspirados por experiências como a dos Federados de Montluçon ou, mais recentemente, de Schiaretti em Reims parecem querer, senão reconstituir, ao menos remendar o tecido do teatro público que está se desfazendo.

Todavia, essas tentativas, que envolvem os modos de trabalho e os meios de produção do teatro, estarão evidentemente destinadas ao fracasso se não se articularem estreitamente com um projeto político e artístico, isto é, com um retorno daquele "espírito pioneiro" reivindicado por Nordey e sua equipe; com um desejo de celebrar novamente um contrato com a comunidade dos artistas – teatro: arte coletiva – e dos espectadores. Devolver ao teatro uma visão do mundo real, reassegurar, ao lado da dimensão de arte do teatro, sua dimensão de ato, sua vocação transitiva, interventora. Esses são os desafios de uma possível nova fundamentação do teatro público.

Que teatro de arte?

Parece que a reconquista mútua entre o teatro e a sociedade não pode acontecer – pelo menos não principalmente – a partir de grandes instituições centrais, comparáveis ao Teatro Nacional Popular (TNP) de Vilar, hoje sob suspeita de esclerose. Já com o Théâtre du Soleil da época de *1789*, e até mesmo com o Théâtre Aquarium no tempo de *La jeune lune* (A jovem lua)..., a idéia de um teatro popular tinha se descentrado, tinha se reinscrito nas margens da vida e da cidade. Mas assiste-se hoje a uma verdadeira mudança de modelo do teatro público,

concomitante à re-fragmentação de uma vida teatral cada vez mais pulverizada (ver a multiplicação dos pequenos espaços em Paris: micro-palcos, cafés literários etc.)... Entre o Gémier do primeiro TNP e o do teatro ambulante, é o segundo – se pensarmos nas novas experiências nômades e nas diferentes "barracas" que percorrem a França e os países vizinhos – que vence. E entre o promontório inspirado de Chaillot – que perdeu a inspiração desde que Vitez saiu – e o teatro das catacumbas à maneira de Blin e de Serreau, é principalmente o segundo que reúne as nostalgias e inspira as novas energias.

A tal ponto que o último refúgio do espírito de um "teatro público", a partir do qual ele poderia voltar a se expandir, parece ser a velha idéia do "teatro de arte", que antigamente era considerada muito preciosista e um pouco isolada. Uma obra recente de Jean-François Dusigne e um colóquio organizado por Georges Banu devolveram brilho e atualidade ao "teatro de arte". Mas artistas como Michel Deutsch e Jean-Cristophe Bailly já tinham se pronunciado nesse sentido. Desde 1989, o primeiro colocava o re-advento de um teatro de arte como condição *sine qua non* para que a política e o amor (possam) se declarar de outro modo que não seja o espetáculo. Quanto ao segundo, identificando teatro de arte e teatro de pesquisa, ele via nisso a oportunidade de remeter "o poema ao centro, no depósito crítico que é o palco". Tanto para um como para outro – e a perspectiva de Georges Banu não me parece divergente –, o espaço do teatro de arte é fundamentalmente "político" e "cidadão", isto é, isento de qualquer inflexão "Arte pela Arte" – a teoria da Arte pela Arte é reação de autodefesa do artista, notava Vilar... O que não nos dispensa de passar essa noção pelo crivo da crítica, mesmo que através de sua própria genealogia.

Esse "teatro de arte" é uma coisa francesa, observava divertido Peter Stein a Georges Banu. E é verdade que

pertence à tradição francesa traduzir a denominação do Teatro "artístico" de Moscou – em que "artístico" significava "artesanal" – por Teatro de Arte de Moscou. Verdade que a idéia de teatro de arte se ancora profundamente na França, até no vocabulário, com a criação do Teatro de Arte por Paul Fort, em 1890. Verdade, ainda e sobretudo, que a figura de Jacques Copeau e a epopéia do Vieux-Colombier elevaram em nossas memórias o teatro de arte à categoria de verdadeiro mito nacional.

A veneração, provavelmente justificada, que uma grande parte de seus herdeiros dedica a Copeau não nos deixa esquecer que o "teatro de arte", na versão do famoso Manifesto de 1913, não é um "teatro público" ou um "teatro popular". O que chama a atenção ao lê-lo é que esse texto não coloca a atividade do Vieux-Colombier nem no "centro" da vida social e política da República, nem no movimento da moderna encenação. Copeau, a fim de formar seu público, apela explicitamente para a "elite culta, para os estudantes, escritores, artistas, intelectuais estrangeiros que residem no velho *Quartier latin*"; e os avanços na arte do cenário, da iluminação (considerados como um vão ilusionismo), em suma, "as invenções de engenheiros ou eletricistas" são logo de início "repudiadas".

Razão a mais para lembrar que Becque, vinte anos antes da experiência de Copeau, designava o Théâtre Libre como um "teatro de arte". E que o próprio Antoine – que, colocando-se a serviço dos textos contemporâneos, franceses e estrangeiros, desenvolveu consideravelmente o cenário e a iluminação e inventou a arte da encenação moderna – reivindicava para o Théâtre Libre o espírito de um teatro de arte. Antoine, diretor e responsável pelo teatro, tinha uma relação bem diferente da de Copeau com a história – e, por que não dizer?, com o povo e com a classe operária. Foi, aliás, por isso que ele se empenhou em popularizar, na medida

do possível, o Théâtre de l'Odéon quando o Estado o nomeou para dirigi-lo, deixando na mesma hora o Théâtre Antoine (que havia fundado) nas mãos de seu colaborador Gémier (que era animado pelas mesmas ambições e esperanças de seu antigo "patrão").

A idéia do "teatro de arte", como eu estava dizendo, representa talvez a retirada estratégica a partir da qual o teatro público poderá reconstituir suas forças e voltar a vislumbrar seu destino. Mas, com uma condição, acrescento: que haja teatro-livre dentro desse teatro de arte.

Queda na glória

Ao mesmo tempo em que a arte da direção atingia o apogeu – Wilson, Kantor, Stein, Grüber, Engel, Zadeck, Chéreau, Brook, Vitez, Lassale... – o fim dos anos setenta e os anos oitenta foram marcados por uma verdadeira dissolução da comunidade teatral. Por mais espetacular que tenha sido a conversão do teatro europeu ao brechtianismo, no final dos anos cinqüenta, ela modificou menos a paisagem teatral do que a mutação degradante que se efetuou durante esse período: passagem da era dos públicos cidadãos para a do espectador-cliente (morte simbólica, com as armas do ridículo, da figura do coordenador por Jerôme Deschamps em *La veillée*/A vigília); deslocamento do centro de gravidade das equipes dos setores artístico e técnico para os setores administrativo e promocional; "festivalização" das programações teatrais, denunciada por Jourdheuil; esplêndido isolamento do diretor-demiurgo no centro de uma instituição cada vez mais feudal. Nem os lugares onde a prática teatral pretende ser mais socializada, por exemplo, o Théâtre National de Strasbourg (TNS), dirigido por Jean-Piere Vincent (1975-1983), conseguem manter o rumo

do coletivo artístico, do exercício compartilhado da dramaturgia e do diálogo entre o teatro e a cidade.

Aliás, o TNS daquela época abrigava também André Engel e os espetáculos, como *Kafka, teatro completo* e *Um fim de semana em Yaïck*, nos quais a simulação do real, a entrada do espectador na esfera do virtual, na fronteira do interativo, substitui o teatro crítico, aberto a um espectador ativo que Barthes e Dort haviam valorizado nos anos cinqüenta sob a dupla influência de Vilar e de Brecht. Nas ficções hiper-realistas do não-teatro de Engel (pseudo-hotel povoado de credoras kafkianas, onde os espectadores detêm o papel de hóspedes por uma noite; ou visita guiada, como de uma companhia de turismo, a uma aldeia modelo da antiga União Soviética), a crítica da sociedade pretendida pelo espetáculo desemboca paradoxalmente numa hiper-espetacularidade e num voyeurismo exacerbado.

Desde então, André Engel e outros têm pretendido voltar ao espaço dos teatros; e o "corte semiológico", tão caro a Régis Debray, entre a platéia e o palco, foi restabelecido. Pergunta-se até mesmo se não se retornou, no discurso e na prática, a conformismos anteriores a Brecht e a Vilar. O vermelho e dourado dos palcos à italiana recupera seu antigo poder de sedução. E, a pretexto de criticar as teses de Debord e de "recarregar as baterias do simbólico", assiste-se, tanto no teatro como em outros lugares, à reciclagem de um republicanismo regressivo, que pretende lutar contra a barbárie restabelecendo, aqui, os velhos rituais da "distribuição de prêmios" e da "colação de grau", e, ali, um autêntico fantasma de "tragédia contemporânea".

Na verdade, Debray faz a pergunta certa, a do *sentido* do ato teatral, de um teatro em ato, que conduz o espectador a se interrogar sobre tudo o que não vai bem no mundo. Mas é a

resposta que coloca um problema. Porque ela é chapada. Faz uns trinta anos que Debray não acompanha o desenvolvimento do teatro. Os exemplos que ele nos dá são passadistas e mitológicos. Mais grave ainda, se suas teorias "republicanas" fossem aplicadas, restaurariam aquele "cenocratismo" que Dort estigmatizava e contra o qual se levantaram (por excesso democrático ou libertário) muitas das grandes aventuras teatrais da segunda metade do século XX. A começar claro pelo "palco *podium*" de Brecht, destinado, segundo Walter Benjamin, a abolir "o abismo que separa os atores do público como os mortos dos vivos". Na verdade, espaços utópicos, do Théâtre du Soleil (de Ariane Mnouchkine) e do Théâtre de l'Aquarium ao Bouffes du Nord, de Peter Brook, passando pelas experiências de Armand Gatti ou a de Vitez do tempo dos Quartiers d'Ivry,[6] tudo o que subsistiu de anti-autoritário no teatro das últimas décadas desmente o republicanismo fora de época de Régis Debray.

Por seu lado, Alain Badiou nos propõe, a partir de premissas convincentes, uma visão programática rígida demais do que ele chama de "idéia-teatro": o restabelecimento, já vislumbrado (sonho milenarista) por Copeau, Gide e Martin du Gard, de uma tradição cômica (pois para Badiou, a "questão é (...) menos a das condições de uma tragédia moderna, que a das condições de uma comédia moderna) baseada na "tipificação": o teatro, lê-se nas *Dez teses sobre o teatro*, tem por dever recompor em cena situações vivas, articuladas a partir de alguns tipos essenciais, e propor para nosso tempo o equivalente dos escravos e domésticos da comédia..."

---

6. Vitez funda em 1972 uma escola nas proximidades do teatro dos Quartiers d'Ivry, coordenando-a até 1981, quando é chamado a dirigir o Théâtre National de Chaillot. (N. da Ed.)

Não basta, para que o teatro reencontre seu lugar na sociedade, decretar qual é seu "dever". Nem colocar, politicamente, a questão certa. Nem mesmo querer relegitimar, como Debray, o espectador autêntico (porque, "quanto menos espectadores existirem, menos cidadãos existirão"). Enquanto essa idéia nova de teatro não se encarnar numa *poética plural*, nada, na verdade, poderá mudar. Pregar hoje o renascimento da tragédia ou da comédia (dá no mesmo) é contrapor-se à poética plural em nome de uma política de gêneros completamente ultrapassada. É nos impingir novamente, sob a aparência de uma moção estética, o velho golpe da conscrição da arte. A arte do teatro não poderia mais ser – como nos anos dogmáticos – um campo de manobra. Ela se apresenta, ao contrário, para citar uma vez mais Jean-Christophe Bailly, como um "canteiro aberto" onde "as formas, longe de serem feitas num molde fixo, estão em busca de si mesmas".

O lugar dos possíveis

Na mesma medida em que é urgente reidentificar esse lugar público do teatro a partir da inevitável questão: "por que (ainda) o teatro?", é também perigoso tomar seus desejos estéticos (que podem servir de vitrine a muitos academicismos) por realidades. Neste assunto, a única necessidade é a de partir novamente da realidade do teatro; do "teatro real", segundo a bela fórmula de Dort... Programar uma "nova comédia" ou uma "tragédia contemporânea", parece-me tão inútil quanto tentar reinstituir por decreto, com o nobre objetivo de dissipar as trevas, a iluminação de Brecht, montada a partir de gerais.

Não, o retorno hipotético a uma verdadeira era "pública" do teatro não é uma restauração qualquer. Tem a ver com o

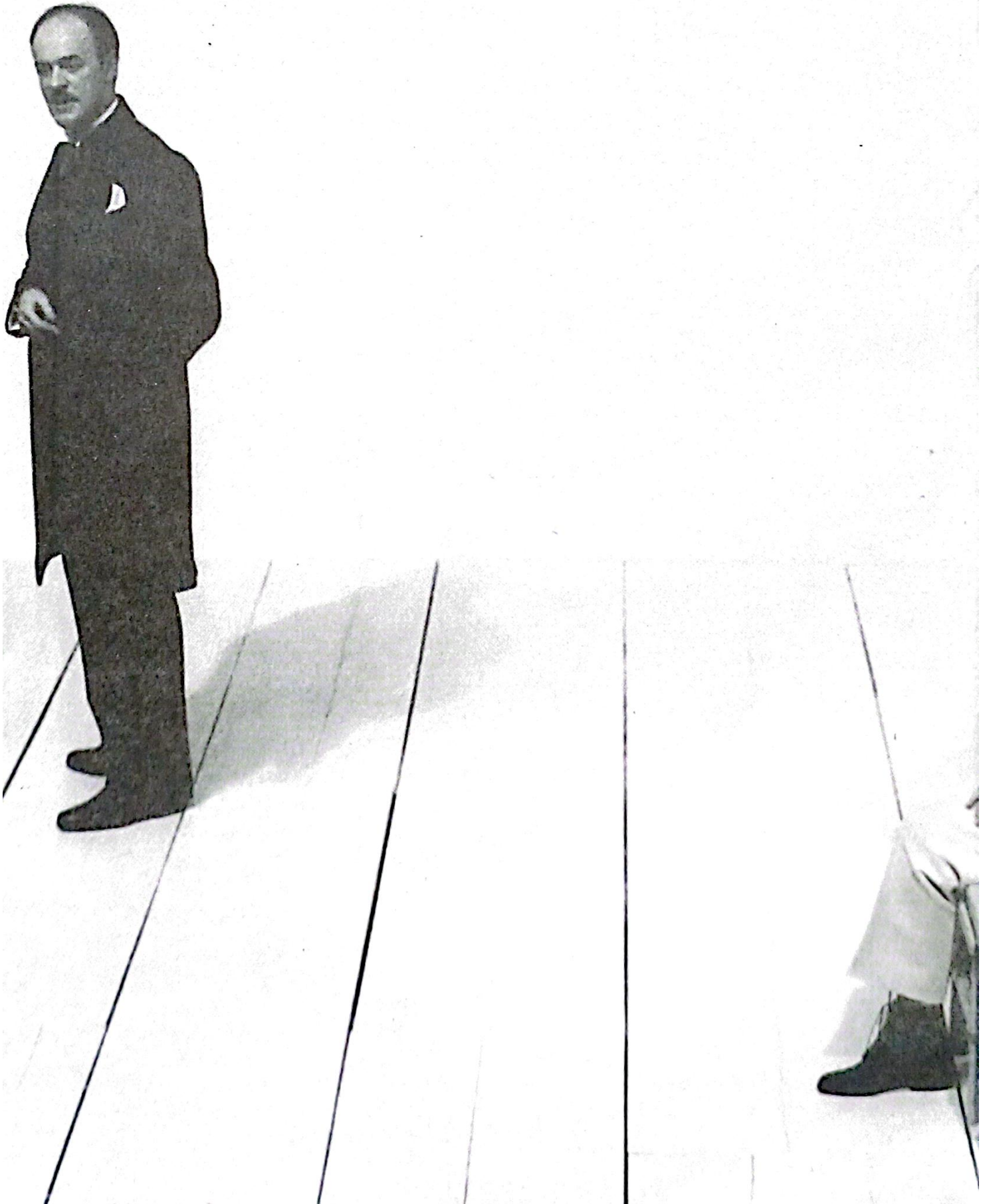
aspecto estético, tanto quanto com o político: voltamos a um estado no qual as coisas mal chegam a emergir, aquele estado *incoativo*, inicial, que Claudel gostava de privilegiar. As referências foram apagadas, o antigo não exerce mais, pelo menos aparentemente, sua tutela sobre o novo. Os jovens artistas mais incisivos – entre os que Jean-Pierre Thibaudat batizou de "bandos de teatro" – reivindicam uma arte da imanência, uma arte da pura presença. "O teatro proposto pelo Théâtre du Radeau, lia-se no programa de *Choral* (Coral), não é referencial. Ele não é metáfora de nada (...) O que vemos não é o código daquilo que não vemos".

Tal profissão de fé não deve entretanto ser tomada como uma demissão diante da questão do sentido. Ela constitui simplesmente um convite para nos entregarmos mais inteiramente, nós espectadores, ao jogo, e ao distanciamento, à divisão do teatro entre presente e passado, entre presença absoluta do ator e potência evocatória da fábula. O ato teatral – que sempre tem a ver com o mito – não poderia de fato se cumprir senão sob a forma de um Começo. E o começo do teatro, é "estar lá": a pura *literalidade*. É por isso que o pensamento, o sentido não devem nunca penetrar o evento teatral com premeditação mas sempre de forma diferida. Eis o que encontraram alguns de nossos jovens artistas (Tanguy, já citado, Gabily, e alguns outros...): não um manto de obscuridade sob o qual se dissimular, mas aquela maneira mais discreta, a menos importuna possível, de reaproximar a comunidade dos espectadores.

Suas postulações contra a metáfora e o sentido codificado valem então como declaração de guerra contra os princípios da legibilidade, da inteligibilidade da representação que antes formularam seus antecessores – e Barthes em primeiro lugar?... De forma alguma. Brecht talvez não seja o inimigo inconciliável de Kafka, nem Beckett o exterminador de Brecht. O teatro

cultiva o enigma mas ele o apresenta sempre segundo sua face luminosa. Aquele "sentido engajado" do teatro, que pessoalmente *inflamara* Barthes na apresentação de *Mãe Coragem* pelo Berliner Ensemble, não era chamado por ele de "sentido suspenso"?...

Em relação a isso, seria preciso refletir sobre o longuíssimo desvio – verdadeiro atalho do teatro contemporâneo – que somente afastou Heiner Müller de Brecht e de suas parábolas ("a parábola é apenas um prolongamento do naturalismo, uma prótese: em vez do mundo, uma ilustração de uma concepção de mundo") para reconduzi-lo à... parábola brechtiana, em *A resistível ascensão de Arturo Ui*, seu último – e tão testamentário – espetáculo, levado pelo Berliner Ensemble. Prezando a utopia, Müller nunca separou o ato teatral daquele espaço efetivamente "suspenso" onde ele se desenrola – o minúsculo não-lugar que, entretanto, absorve todo o movimento do mundo. O *Arturo* de Brecht como resposta teatral à reunificação conquistadora da Alemanha. O teatro, enclave de utopia no centro do real. Espaço onde reabrir a realidade aos múltiplos caminhos do possível.

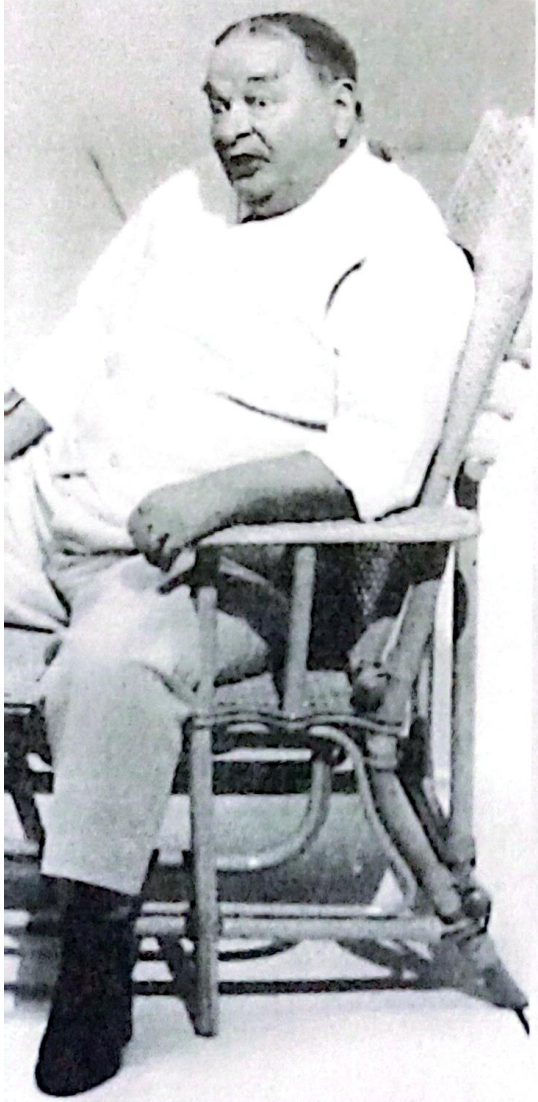


A tentação da obra e o prazer do jogo*

*Bernard Dort***

Tradução de
Luciano Loprete

O teatro francês está ficando pesado. Não falo somente das empresas ou das instituições que precisam cada vez mais de dinheiro e funcionários – uma coisa puxando a outra e vice-versa. Poderíamos



---

* Este artigo foi publicado no primeiro número dos *Cahiers de la Comédie Française* (Paris: POL, 1991).

** Bernard Dort (1929-1994), crítico e ensaísta teatral, conhecido sobretudo por seus trabalhos sobre Bertolt Brecht, foi responsável pelos teatros do Ministério da Cultura francês e professor do Conservatório nacional de Artes Dramáticas e do Instituto de Estudos Teatrais de Paris III. Colaborador assíduo e animador das revistas *Théâtre Populaire* e *Travail Théâtral*, sua última obra editada foi *Le spectateur en dialogue* (POL, 1995). No Brasil, a Editora Perspectiva publicou, em 1977, *O teatro e sua realidade*.

Foto de Laurencine Lot: *King*, de Michel Vinaver, direção de Alain Françon, 1999. Jacques Bonnafé e Jean-Paul Roussillon.

lembrar aqui a lei de Baumol...[1] Entendo o que está no próprio centro disso: o fato cênico.

Vamos opor, como Vitez gostava de fazer,[2] Jouvet a Dullin. Este último montava um espetáculo atrás do outro. Não se detinha em nenhum. Cada um era uma experiência e assim permanecia. Se Dullin (ou Pitoëff, que também agia assim) retomava algum deles, não era para aperfeiçoá-lo ou completá-lo, era somente porque ele "estava funcionando", tinha público, o que lhe permitiria liquidar algumas dívidas mais prementes. Jouvet, ao contrário, via em cada espetáculo uma obra. Ele a amadurecia longamente antes de lhe dar corpo – correndo o risco de a morte não lhe dar tempo para realizá-lo, como aconteceu com *O misantropo*. Jouvet não poupava nada para que o espetáculo fosse definitivo. Quando, em 1946, ele retomou sua *Escola de mulheres*, ela estava tão viva e nova, imagino, quanto na época de sua criação em 1936. Não era o caso nem de *Volpone*, nem de *A vida é sonho*, de Dullin, quando os vi, no inverno 1945-1946, no Théâtre de la Cité, que havia voltado a se chamar Théâtre Sarah Bernardt, graças à Liberação.

---

1. Sem entrar em detalhes, a lei de Baumol analisa a fatalidade do crescimento de custos em alguns setores, especialmente no dos espetáculos ao vivo.

2. Cf. por exemplo, "Jouvet foi o último diretor de teatro da época passada e o primeiro de nossa época. Com Jouvet, entramos numa era em que a direção se tornou uma obra acabada, uma construção de caráter romanesco, fechada, esplêndida" – o que Vitez retoma de uma forma ligeiramente modificada no primeiro editorial da revista de Chaillot, *L'art du théâtre*. In: *Le théâtre des idées*, antologia organizada por Danièle Sallenave et Georges Banu, col. "Le Messager", Paris: Gallimard, 1991, p. 124.

No TNP, Vilar escolheu Dullin: porque ele preferia se dizer "*régisseur*" (diretor) e não "*metteur en scène*" (encenador). O tema se presta à discussão. O que, aliás, não deixou de acontecer, nesses tempos, de 20os e 40os aniversários...[3] Planchon, apesar das aparências, apostou em Jouvet e, resgatando Brecht, qualificou a direção teatral de "escrita cênica." Nós estamos de acordo com ele. À palavra *espetáculo*, passamos a preferir a palavra *representação*. Sem dúvida tínhamos razão – como quando substituímos cenário (*décor*) por cenografia (*scénographie*) – e ao mesmo tempo não tínhamos. A *régie* (direção de cena) não é a *mise en scène* (encenação). Esta se origina daquela mas as duas são bem distintas. Da direção de cena à encenação há um salto qualitativo, o que se chamou de "corte epistemológico". A encenação tem um estatuto autônomo que fundamenta, de fato, a noção de representação. Acontece que a palavra representação abriga muitos mal-entendidos, como o que se refere à relação entre escrita cênica e escrita dramática. Alain Badiou constatou exatamente isso: "O que o verdadeiro teatro apresenta não é representado, e a palavra *representação* é uma palavra mal colocada. Um espetáculo de teatro é, a cada noite, uma inauguração do sentido."[4]

---

3. No Colóquio sobre teatro de Suresnes, "Jean Vilar e o teatro como serviço público", em janeiro de 1991, e durante as Jornadas Jean Vilar, "Vilar no presente", no Centro Pompidou, onde Robert Abirached coordenou um debate sobre "Jean Vilar animateur, régie ou mise en scène?" (Jean Vilar administrador cultural: direção ou encenação?), em maio.

4. Badiou, Alain. *Rhapsodie pour le théâtre*, col. "Le spectateur français", Imprimerie nationale, 1990. Cf. LXIV, p. 95.

Não é a isso que pretendo me ater. Não a um debate teórico, mas à prática. A uma prática dominante no teatro francês atual. Digamos que é a tentação da obra. O espetáculo, isso está claro pelo menos desde Antoine, é um todo. Ele é pensado, composto e consumido como tal. Se não for assim, é porque há alguma falha. Mas onde está o todo? Quando ele é atingido? Quando ele aparece como tal? Ele existe independente de sua execução? Como se impõe ao espectador? O espectador permanece fora dele e só tem que ver, ouvir, sem fazer nada? Não posso deixar de formular essas perguntas diante de alguns espetáculos atuais.

Tudo ali parece ter sido decidido previamente. A cortina se abre (na maioria dos casos nem há mais cortina) e a cenografia, as luzes, os objetos e o figurino já nos informam do essencial. A partitura (essa é uma palavra usada por Krejca e Grotowski, mas em sentidos diferentes...) está aberta diante de nós. A chave, o motivo, a estrutura estão ali. Não acontecerá nada além da execução dessa partitura. Isso pode ser reconfortante, tranqüilizador, até mesmo digno de admiração. Mas não impede que eu me sinta frustrado. A escrita cênica não anulou o texto, mas tomou conta dele inteiramente. As palavras, as frases se somam, se multiplicam se dividem sem deixar resto – sem encontrar resistência. Os próprios atores fazem parte do grande mecanismo. Seus caminhos, mesmo que fossem acrobáticos, estão traçados ali – em sentido próprio e figurado. Por menos virtuoses que sejam, esses atores não conseguirão dar um passo em falso. E se aplaudirá a performance (numa acepção diferente daquela que se dava a essa palavra franglesa nos anos sessenta), não a descoberta. A obra, seja ela do encenador, do cenógrafo, ou mesmo do iluminador, está duplamente fechada. É preciso tomá-la em bloco ou desviar-se dela. Aqui não há atalhos. Tudo está trancado.

Claro, incriminarão os excessos da "dramaturgia". Acusarão de intelectualismo alguns dos homens de teatro atuais:

é uma velha crítica, já a ouvi mil vezes. Não se deveria antes lamentar uma falta de dramaturgia, um intelectualismo mal compreendido? Uma falta e não um excesso de reflexão? E talvez também a tendência do teatro, hoje, a se fechar em si mesmo, a se encantar consigo mesmo, a esquecer o mundo em proveito da cena, a não sofrer nem contradições nem incertezas... em suma, a ser soberbamente intransitivo.

Aqui, o econômico vem substituir o estético. O imperativo do produto, a tentação da obra. É que o espetáculo, quando atinge uma certa dimensão, não pode ser consumido exclusivamente *in loco*. Se for regional, deverá ser apresentado em Paris para forçar a aceitação nacional e, ainda mais importante, a aceitação ministerial. Se ele alcança repercussão nacional, vai pretender se tornar, mais que francês, europeu. Do palco, é preciso ainda passar às telas, grandes ou pequenas, e se metamorfosear, um dia, em um produto de vídeo. Resumindo, o espetáculo deve ser passível de entrar no circuito da comunicação. Da mesma forma, é preciso que, em sua região de origem, ele conquiste alguma capital, ou que entre na rota dos grandes festivais, podendo chegar a dar a volta ao mundo... Salvo em caso de milagre, nada disso acontece por si só. Uma escrita – digamos – da produção ou – pior ainda – do mercado vem então substituir a escrita cênica. E a escrita do mercado é bem mais limitadora que a escrita cênica: ela ignora as variações da letra minúscula, e só reconhece as letras garrafais, ela substitui a hipótese pelo efeito, a experiência pela ostentação. E, sobretudo, ela exclui o jogo, substituindo-o pela performance. Ela precisa de um teatro que revolva as vísceras.

Mas não generalizemos. A palavra representação, com tudo que ela evoca em matéria de roupa de gala, de arrogância de desfile, ainda não ganhou da palavra jogo. Poderíamos listar, em nossa prática cênica, várias provas em contrário. Ao lado de espetáculos por demais seguros de si mesmos e de seu brilho chamativo, há muitos outros, balbuciantes, "pequenas formas

trêmulas" que, afinal, nem têm mais forma alguma, muitos exercícios solitários que moem e remoem um texto qualquer, um achado fugidio, muitas "leituras" simplistas... Mas uma coisa não compensa a outra. Ao contrário, esses dois extremos da prática encontram uma justificativa em sua existência mútua e oposta. E enquanto um prolifera e se espalha, o outro incha e bloqueia qualquer movimento, qualquer intercâmbio. Os "tubarões" e os pequenos vendedorezinhos ambulantes estão longe de se excluírem!

É preciso sempre refundar o teatro. No século XX, na França, Antoine (ele se antecipou um pouco...), Copeau, Vilar, Mnouchkine... fizeram isso, cada um a seu modo. Mas todos partiram não da idéia da obra ou do produto, da peça ou do espetáculo em si: eles não pararam de pensar numa iniciativa comum. Duplamente, multiplamente comum, já que ela postulava a cada vez, segundo modalidades diferentes, a união entre o texto e o jogo; entre o indivíduo e o grupo (ou a trupe); entre o acontecimento cênico (que era também, a cada noite, um advento) e um repertório ou um discurso mais amplo; entre uma companhia e um público (real ou virtual)... Isso, se não na pobreza,[5] pelo menos numa certa frugalidade, numa economia de meios na qual a criação ganha da administração, o palco e a platéia vencem os gabinetes, sempre levando em conta, claro, a especificidade do material de teatro, sua elementaridade cênica...

---

5. Não quero voltar aqui à preocupação que sentimos ao ouvir Edmond Michelet, então ministro da Cultura, fazer o elogio do "teatro pobre", nem à indignação sentida quando, em resposta aos pedidos das jovens companhias, Maurice Druon, também ministro, achou bom evocar a imagem de "pessoas que batem à porta deste ministério com o pires numa das mãos e um coquetel Molotov na outra" (*Le Monde*, 4 de maio de 1973).

Então, o sentido pode circular e irrigar o espetáculo tanto quanto a representação. Ele pode também ganhar a platéia, se configurar ou se desfigurar diante dela. O teatro não pretende ser a leitura última de um texto nem uma enorme máquina de devorar palavras. Ele tem a ver com o experimento, a cada vez renovado. Ele nos devolve o ar, nos oferece uma respiração. Ele é um jogo. Mas, como todo verdadeiro jogo, ele deve sempre inventar e reinventar suas regras, de comum acordo com todos aqueles que dele participam. E na consciência de sua precariedade.

Sim, sonho, às vezes, com um teatro múltiplo e leve!

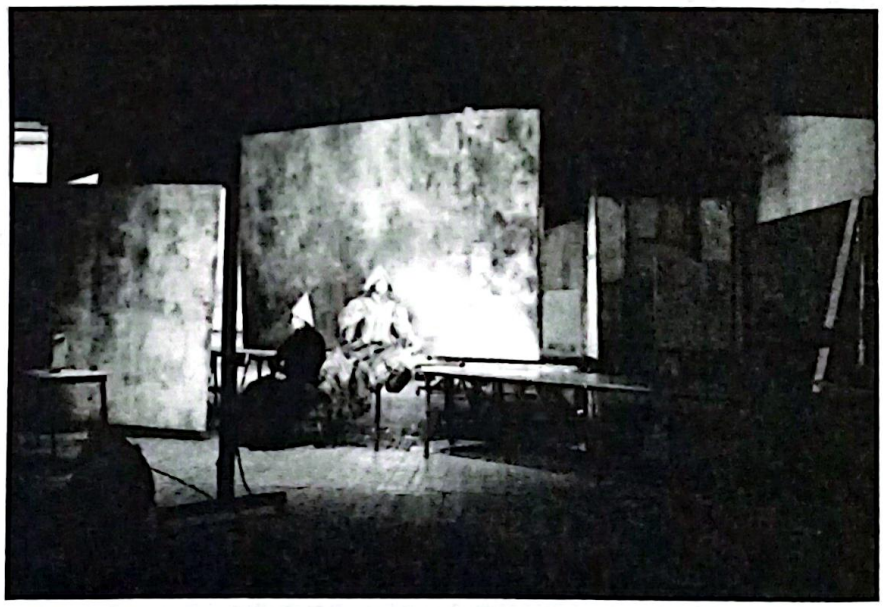
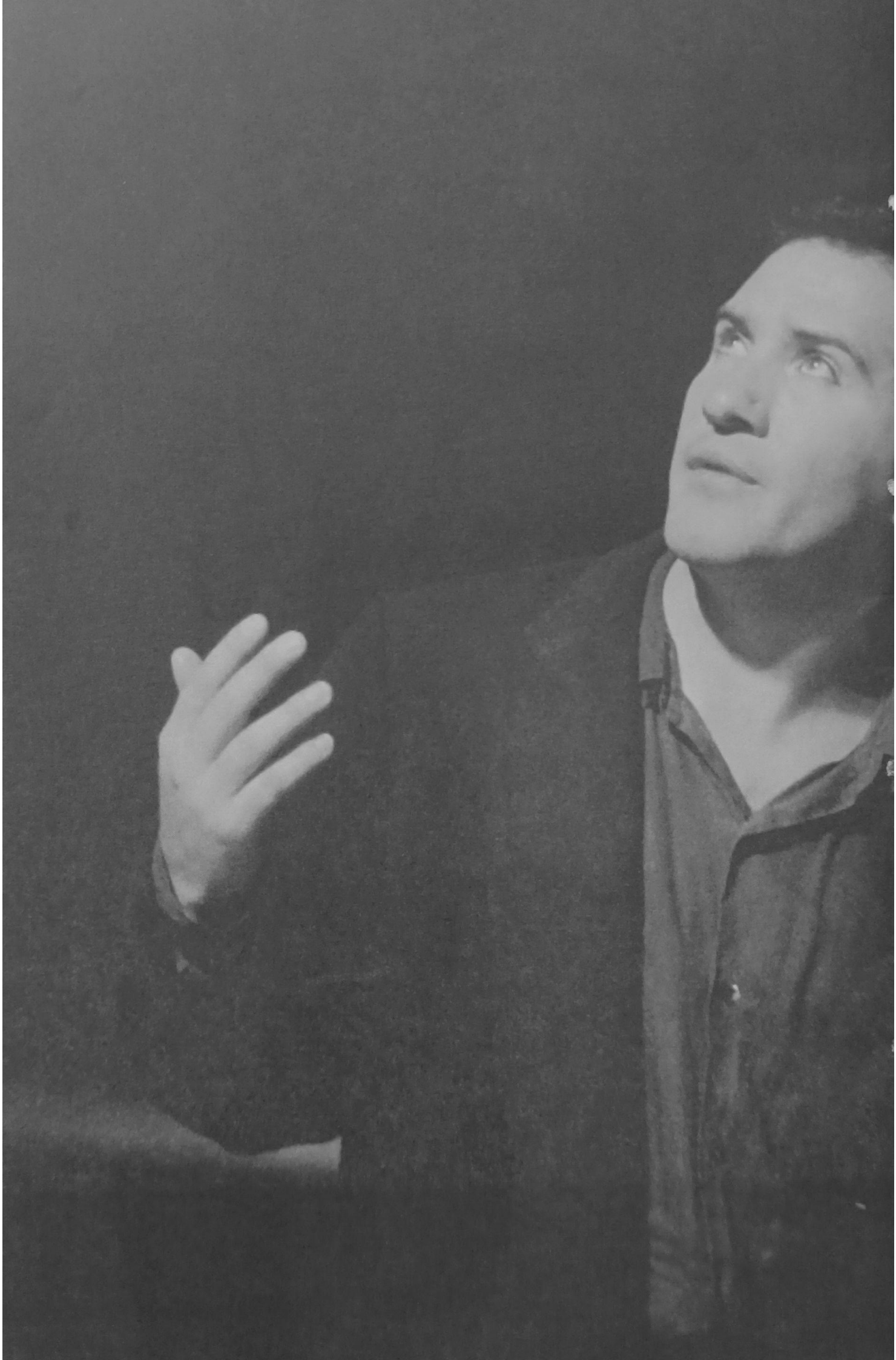


Foto de Philippe Dugay: *Les cantates*, espetáculo de François Tanguy, 2001. Frode Bjornstad e Fosco Corliano.



O máximo de estéticas minoritárias possível*

*Jean-Marie Piemme***

Tradução de
Luciano Loprete

O teatro não pára de mudar de forma. O lugar que ele ocupa na vida social também muda e remodela em conseqüência disso a função dessa arte na sociedade. Por exemplo, poderíamos dizer que a experiência Vilar coloca um ponto final numa idéia de teatro como "arte cívica", dispositivo central no coração de uma coletividade, capaz, em razão dessa própria centralidade, de contribuir para a fabricação de uma "boa" sociedade. Essa temática aflora nos textos de Diderot,

---

* Publicado no primeiro número dos *Cahiers de la Comédie Française* (Paris: POL, 1991).

** Jean-Marie Piemme é ensaísta e dramaturgo, tendo trabalhado para o *Théâtre Royal de la Monnaie* e para várias companhias de Bruxelas, especialmente para o Teatro Varia, com Philippe Sireuil. Tem várias peças publicadas e, recentemente, foram encenados seus textos *Toréadors* e *Le tueur souriant*.

Foto Bernand (Agence Enguerand): *Discurso aos animais*, texto e encenação de Valère Novarina, 1986. André Marcon.

Lessing, Goethe, Brecht e, claro, Vilar. Evidentemente, o modelo de sociedade e os objetivos variam de um autor para outro e de um conteúdo ideológico para outro, mas permanece em todos eles a idéia de que o teatro participa amplamente da edificação social.

Hoje, o teatro não mais ocupa o centro da vida coletiva. Ele se tornou uma arte minoritária.[1] Isso não quer dizer uma arte insignificante, nem uma arte em vias de desaparecimento. Sua capacidade de repercussão na vida social não pode competir com a da televisão. Mas, em contrapartida, enquanto a televisão se instala cada vez mais dentro da ordem da Mesmice (porque não é impunemente que se pratica a busca das grandes audiências), o teatro ampliou muito a liberdade que lhe permite explorar territórios novos na escrita e na encenação. Os vinte últimos anos viram saltar em pedaços os cânones do possível ou do impossível em cena. Textos considerados irrepresentáveis e não destinados ao teatro encontraram público: o corpo e o espaço se renovaram na performance ou no teatro/dança; a escrita dramática explorou dramaturgias inéditas até então. Pensemos, por exemplo, em autores como Müller, Botho Strauss, Koltès, Novarina etc. Certamente, também há forças arrasadoras em ação tentando frear, por todos os meios, o desdobramento dessa liberdade. E, diante da possibilidade do novo, o reflexo de segurança (desencadeado por mil razões, das mais sociológicas – como a rentabilidade – às mais pessoais – como o envelhecimento) continua insistente. Mas seja qual for a dificuldade de exercer plenamente seus efeitos, a ampliação de territórios já deu grandes provas de sua existência. Predomina a impressão (ao mesmo tempo real e ilusória) de um "tudo é legítimo no teatro" e essa abertura traz consigo a questão, urgente para cada um, de saber o que significa o ato teatral para si.

No teatro, gosto do sentimento de necessidade. O trabalho teatral me interessa cada vez que ele instaura uma relação específica com a obra, uma abordagem na qual as redes da

1. Cf. "Le théâtre, la médiatisation, le défi scandaleux" et "Du théâtre comme art minoritaire", in *Souffleur inquiet*, alternatives théâtrales, 1984.

linguagem, do tempo e do espaço se cristalizam nos corpos de uma tal forma, que a conjunção provoca em quem assiste um efeito de "desconhecido", mesmo quando se trata das obras mais conhecidas. Hoje ainda, e muitos anos já se passaram, continuo a lembrar-me de *Andrômaca* e de *Fedra*, de Racine, exatamente como Antoine Vitez as havia montado, e do efeito de "desconhecido dentro do conhecido" que eu senti naqueles momentos. Nesses espetáculos, havia algo mais que o êxito estético, no sentido estreito do termo: havia efeitos de significado que arrancavam as obras representadas de seu pertencimento cultural codificado, que as arrancavam do mundo pré-fabricado de seu destino escolar ou mundano, para que aparecessem finalmente como forças artísticas raras, como momentos de tormento do espírito, em que desaparece o valor tranqüilizador de um Racine sublime. Essas montagens transformaram – para mim e provavelmente para outros – a *doxa* cultural em um momento de existência plena.

Toda realização estética, por mais sofisticada que seja, parece-me um pouco vã se não colocar no âmago das coisas essa vontade de arrancar a experiência artística da cultura entendida como modo de distração dominante de uma pequeno-burguesia escolarizada, ávida por encontrar prazeres por meio dos quais ela possa, prioritariamente, rentabilizar seu lazer, suas férias e seu investimento nos diplomas. Quando essa vontade existe num encenador e, principalmente, quando ele tem a sensibilidade e a inteligência de dar uma forma concreta a essa vontade (um discurso bem intencionado, infelizmente, não basta para garantir a existência real da coisa), segue-se uma série de conseqüências, entre as quais a constituição de uma identidade cênica que interrogue a obra (bem mais do que representá-la) e, portanto, obrigue o espectador a refletir sobre sua própria identidade (pessoal e social) diante da obra que ele veio ver. Evidentemente, excluo aqui a possibilidade de se ir ao teatro apenas para fruir do trabalho cênico, considerando a obra como um meio cômodo que permite melhor observar as diferenças de direção. A obra e a questão que a encenação lhe coloca me parecem igualmente

capitais. Não penso num teatro anterior à era da encenação, mas também não penso em um teatro fabricado à revelia do texto, no qual o achado (para falar como Barthes) sufoca o significado quando não consegue ligar a arte ao real.

A identidade de um procedimento cênico é infinitamente mais que a mera exibição do *savoir-faire* ou mesmo a imposição de um estilo marcante. Ela é o ponto a partir do qual a cena me devolve a liberdade diante da obra, obrigando-me não a consumi-la, mas a redefini-la para mim. Por isso é que há fracassos que podem persistir muito tempo na memória; e sucessos que são esquecidos no dia seguinte. Alguns fracassos estão à altura da ambiciosa questão que a encenação queria levantar. Alguns sucessos não passam de habilidade em dar uma resposta óbvia para perguntas que não nos demos realmente ao trabalho de fazer.

Quando há uma identidade cênica forte, o benefício artístico é enorme. Por exemplo, ela permite suspender a oposição, hoje tão arraigada nas instituições, entre a obra do passado e o texto contemporâneo. Tomemos um caso significativo. Quando Patrice Chéreau monta Koltès, Marivaux, Mozart e Müller, ele não realiza apenas belos espetáculos (como se diz). Não existe nem a garantia de que em cada caso ele conserve o nível de qualidade que lhe é habitual (como se diz). Em contrapartida, ele define em todos os casos uma identidade cênica que obriga a refletir sobre essas obras, a pensá-las em conjunto, na distância do tempo e em sua proximidade possível; a interrogar a existência de uma pelas outras ou de uma por outra. Não há um Chéreau que monta obras contemporâneas e um Chéreau que monta obras do passado; há o Chéreau que recria as condições de um diálogo excepcional entre universos e formas que, logicamente, não deveriam se encontrar. Esse modo de fazer é mais que uma experiência artística passo a passo; é uma lição de leitura. Chéreau nos diz que não se lê apenas uma obra e depois outra, mas que se lê também uma obra através de outra. Se fosse preciso um critério de distinção vigoroso, que permitisse estabelecer a

diferença entre o consumo cultural e a visão de espectador como experiência significativa, poderíamos certamente eleger a capacidade de uma prática em tecer um percurso específico entre certas obras. Claro, sempre haverá na platéia um olho lerdo que não vê nada em cena a não ser a imagem fabricada que ele já trouxe consigo. Para esse olho, o que brilha é apenas a aura midiática do encenador, do texto ou do ator, ou de todos ao mesmo tempo. Pouco importa. Esse espectador que abdicou de qualquer pretensão de olhar e de escutar nos lembra somente que a atividade do espectador não é puramente passiva, que é preciso empenhar-se nessa atividade e, por conseguinte, que a velha idéia de um "trabalho do espectador" continua sendo importante.

Junto com a busca de um laço específico com a obra e de uma identidade cênica que se abra para a troca entre o espectador e o trabalho artístico, o teatro me interessa ainda por sua "natural" incapacidade de se dobrar às exigências da mídia. Os longos períodos de ensaios são pouco midiatizáveis; e mesmo que o produto final (como se diz) seja mais midiático, isso não acontece sem uma certa perda, até mesmo sem uma certa derrota. O teatro que sonha se tornar televisão, ou ocupar um lugar confortável na televisão, deveria reler a fábula da rã que acreditava ser maior que o boi. O futuro do teatro não é agarrar-se *in extremis* na garupa da mídia. Também não é demonizar a televisão a fim de recuperar uma pureza quimérica. O futuro do teatro está em sua capacidade de seguir a lenta lógica que leva alguns seres a trabalharem em comum. O teatro é a arte do grupo. Ele oferece a possibilidade de reunir pessoas, as que fazem e as que assistem, para, juntas, percorrerem um trajeto. É formidável! Não imagino esse agrupamento e esse trajeto como uma peregrinação mística de alguma seita tímida. Vejo aí, ao contrário, algo de incisivo, na medida em que isso coloca em jogo valores que relevam menos do reconhecimento midiático que da existência individual e social. É por isso que, se algum dia, o teatro profissional se contentasse com ser apenas a fabricação de alguma conserva de especiarias finas, vendida nas barracas dos grandes festivais

europeus, ou se satisfizesse em ser o primeiro elo de uma cadeia de mídia que deixa transparecer, já na encenação, as exigências da filmagem, por mais respeitável, por mais bem feito que esse teatro fosse, talvez eu preferisse a ele a prática de amadores ou de profissionais obscuros que, contra ventos e marés, às vezes na imperfeição estética, procuram uma forma de ligar sua existência à realidade. O importante não é querer a qualquer preço alimentar a máquina de cultura legitimada; o importante é não se afastar demais do foco significativo daquilo que se faz.

Se a internacionalização (com tudo que ela pressupõe como anulação da identidade) e as núpcias com a mídia devessem constituir as pontas de lança de uma estética dominante no teatro europeu, seria melhor desistir. Aliás, não é certo que precisemos de uma estética dominante, seja ela qual for. Na lógica da identidade, como definida aqui anteriormente, temos necessidade de estéticas minoritárias que não queiram se tornar majoritárias. O que constitui o próprio percurso de Chéreau pelas obras não deveria ser reproduzível. Importa apenas o percurso específico de cada um ao encenar. Nessa versão das coisas, a presença do ator é determinante. Mais que nunca ele é o elo decisivo da cadeia teatral. A liberdade de seu corpo em cena, a obrigação que ele tem de ser ele mesmo e um outro, o tablado que sua presença transforma em palco onde o verdadeiro advém porque é manifestamente falso, todas estas experiências são insubstituíveis para fundar a escrita cênica e garantir a existência do máximo de estéticas minoritárias possível. Ainda é preciso gostar, nesse jogo, daquilo que escapa, que não se deixa facilmente dominar, daqueles elementos particulares que dão a impressão de uma opacidade criativa, de um mistério que não mente. É preciso não trabalhar para o surgimento de um ator padrão, polivalente, tão eficiente nos filmes para a televisão quanto na publicidade, capaz de passar de uma prática teatral para outra sem nunca se deixar marcar fundamentalmente por nenhuma. É preciso apostar na idéia de que o jogo do ator no teatro é declinado no singular; deve-se reforçar nele aquilo que é, por natureza, avesso à banalização mimética, à padronização,

à generalização, mas também a um certo academicismo de alta qualidade. Sem dúvida, entre os diferentes modos de trabalho de ator há proximidades, parentescos, filiações, mas esses laços não deveriam ser utilizados para uma tentativa de engessamento que suponha sempre a aspiração a uma estética majoritária.

Entretanto, o ator, de uma certa maneira, é também o elo mais fraco da cadeia teatral, já que seu desejo de experiência e de trabalho autênticos, e mesmo a simples possibilidade de trabalhar, estão submetidos permanentemente à solicitude interessada de seus agentes, que fazem subir os preços, que não vêem nenhuma salvação fora das grandes salas de Paris e estão se lixando para o trajeto ou a identidade de seus clientes. Ou você é um astro ou não é nada, esse é o dilema que novamente enclausura os atores, por vezes contra a sua vontade. Claro que não temos nenhuma intenção de romantizar a miséria, é direito de cada um ganhar uma remuneração legítima por seu trabalho. Mas também não existe inocência nos grandes salários, apesar da "leve consciência pesada" daqueles que os recebem. É difícil cantar as virtudes salvadoras da criação contra a alienação da mercadoria enquanto se espicha o olho para o borderô de pagamento das estrelas da telinha.

Finalmente, a questão maior do teatro hoje, quando ele enfrenta os desvios da glória e do dinheiro, tem a ver mais com a ética do que com a estética. É uma problemática antiga. Desde o surgimento da encenação, nenhum avanço teatral foi produzido com desdém pela ética. A invenção da encenação na França, por André Antoine, era também uma tentativa de dar ao teatro uma moral do significado. Em contextos políticos e ideológicos diferentes, o mesmo se deu com Copeau, com Brecht e com Vilar.

Na margem*

*Michel Deutsch***

Tradução de
Luciano Loprete

Não há uma arte, ou uma estética do teatro, há todo tipo de "formas" de teatro e a arte do teatro se expandiu em múltiplas direções. Assim, o teatro pode apagar o teatro. Nada impede de imaginar que uma placa pregada (por um ator mudo diante de três espectadores) na porta fechada de um teatro, sobre a qual estaria escrito "isto é teatro" possa ser um gesto, uma ação, uma "peça" de teatro. A duração e o

---

* Este texto foi publicado em *Le théâtre et l'air du temps* (Paris: L'Arche, 1999).

** Michel Deutsch é poeta, autor, diretor e ensaísta teatral, um dos responsáveis pelo surgimento do assim chamado Teatro do Cotidiano. Suas peças foram encenadas por diretores como Bruno Bayen e Georges Lavaudant. Entre suas últimas encenações, estão seus textos *Imprécation IV* e *Imprécation 36* (TNS), *Le pierrot lunaire* de Schoenberg (Bastille) e *60e parallèle* (Odéon).

Foto de François Nussbaumer: *Imprécation IV*, texto e direção de Michel Deutsch, 1997. André Wilms e Judith Henri.

minimalismo da ação não têm, neste caso, nenhuma importância. Só o que conta é o gesto de afixar "isto é teatro" na porta de um prédio dentro do qual acontecem normalmente representações teatrais. Ficar na porta do teatro nunca impediu de se fazer teatro. Teatro de rua, performances, eventos etc. têm como justificativa o não estar dentro de um teatro. É bem claro, em todo caso, que não se trata de não-teatro (no gesto de apagar, entre outros), mas de teatro diferente. Em tese, pode-se dizer que há teatro sempre que alguém declara que está fazendo teatro. Se depois dessa declaração, feita necessariamente diante de alguém (um espectador, o público...), julga-se esse teatro bom ou ruim, é uma outra história.

Desde a "invenção", afinal recente, da encenação (e a encenação teatral é, no fim das contas, apenas um pouco anterior à "invenção" do cinematógrafo!...), o teatro não parou de se reformular, ultrapassando-se, excedendo suas convenções anteriores. Naturalmente não quero dizer com isso que tenha havido progresso e que, de alguma forma, faríamos um teatro melhor hoje, avançando (de costas) em direção à essência do teatro; quero simplesmente explicar que, a cada vez, se produz como que um recomeço. Todo tipo de "formas", de estilos, se preferirem, mas uma única prova de teatro: a ruptura induzida pela reformulação do recomeço. É a partir desse ponto, aliás, que o teatro poderia encontrar um meio de se definir *no* espetáculo, mas *contra* o espetáculo. Não basta, é claro, proclamar essa ruptura, esse reinício, para que ele aconteça. Eu diria até que, muito pelo contrário, é quando o recomeço é menos alardeado que ele tem maior chance de efetivamente acontecer. Cada vez mais espetáculos se contentam em pôr em cena algo que represente a ideologia da ruptura, da radicalidade, porque acreditam estar efetuando uma ruptura e, no entanto, continuam justamente prisioneiros da ideologia do conformismo da ruptura, esperando, digo de passagem, que o conformismo do discurso politicamente correto venha substituir o conformismo da ruptura. Esses espetáculos são reconhecidos, geralmente, por seu tom presunçoso, pesado e mortalmente grave. O grande poeta convocado para a ocasião servirá então como álibi para essa causa ruim.

Entre os traços característicos do "Moderno" em arte, desde Baudelaire, estão, entre outros, a autocrítica – a nervura crítica – e a ironia (a que se exerce a respeito do mundo e a que se exerce em relação a si mesmo!). Não é um acaso que a nossa nova espécie de ideólogos do teatro presunçoso careça a tal ponto de ambas. Apesar de sua prática do teatro (supondo que eles efetivamente possuam uma prática teatral) não ser nem um pouco antiga (no sentido em que ela teria a ver com alguma coisa da origem ou com os gregos...), ela é velha, vaidosa, pretensiosa e velha...

Em contradição com o cenário suntuoso (paisagem, pintura ou até arquitetura...), dramaturgicamente justificado, ou com o palco vazio (o palco para ator e texto), parece se desenvolver hoje, no "interior" dos teatros, muitas vezes, mas, de modo geral, nos limites da instituição, uma forma de teatro na qual o encontro com os *restos* (a sucata) determina o trabalho. Encontramo-nos diante, quase sempre, de máquinas extravagantes e autônomas – fabricadas com pedaços de corda, canos, peças de ferro, tábuas, caixas e latas de conservas, trapos, até mesmo roupas. Acionadas por sistemas mecânicos que desafiam o bom senso de qualquer mecânico, essas máquinas, em princípio, não precisam de ninguém. Pode-se perguntar se elas precisam realmente do texto, da interpretação e dos atores... Vez por outra, porém, texto, interpretação e atores encontram ali algum espaço para se encaixar. Mas o problema está mal colocado, sem dúvida, mesmo considerando essa maneira de fazer teatro com toda a atenção necessária, pois os atores, o texto e a interpretação encontram nela seu espaço de forma mais forte, mais irônica também, definitivamente mais leve que em outras "formas" de teatro. A cena assume, incontestavelmente, nesse tipo de maquinação um aspecto mais lúdico.

Fazer teatro com *restos* – objetos heteróclitos desviados de seu uso habitual, máquinas estranhas, tudo misturado. Objetos reciclados – teatro reciclador, não reciclado. Reciclado por quem? Para que uso?... Suponhamos: uma estética da reciclagem, do objeto achado, do belo "bizarro" (logo, exatamente, Baudelaire...). Mas o procedimento e a marca de fábrica desta forma de agir é primeiramente uma arte da

bricolagem, uma arte de montagem, de composição aleatória na maioria das vezes, de encaixe, de ajuste e de engate modestos e precários, em escala natural... Uma arte que tem base na tradição artesanal do teatro – e, em sua definição grega, a arte é uma fabricação, um fazer – e uma prática que não ignora o que aconteceu nas artes plásticas e no cinema – o de Jean-Luc Godard em primeiro lugar. Essa "estética" da bricolagem toma, literalmente, a liberdade de separar o teatro da ilusão suntuosa do teatro da ascese ou da contenção calvinista. Não mais um teatro da enunciação ou da imagem; um teatro aqui, aqui onde isso é dito e isso é visto, mas uma cena posta em movimento por uma máquina significante – um pouco como a imagem das barulhentas e alegres *Metamecânicas*, aquelas estranhas e amistosas máquinas de Tiguely. Mas esse teatro bricolado é, em primeiro lugar, como era de se esperar, o filho impossível das *máquinas celibatárias* de Marcel Duchamp. Lembremos do bigode e da barbicha que Duchamp superpôs à Mona Lisa e, sobretudo, da maneira pela qual ele literalizou e, de alguma forma, "desinstaurou" a Mona Lisa quando escreveu *LHOOQ rasée* [barbeada].[1] Forçando um pouco, seria possível dizer que o procedimento do teatro bricolado não deixa de se assemelhar ao procedimento de Duchamp. Resta porém dizer que, ainda assim, o trabalho de teatro é de natureza bem diferente (da da reprodução da Mona Lisa, por exemplo!) e que se a atenção for desviada do espaço estético para se orientar para o espaço semântico, o jogo com as convenções e o enquadramento (logo, o estatuto) sempre fizeram parte integrante da prática teatral. Esse tipo de teatro, em todo caso, não pode ser julgado com a medida do Belo, mesmo que quase sempre ele seja muito belo. O que esse tipo de teatro torna manifesto, em sua forma de acionar a sucata e os seres apanhados no movimento das coisas, é o objeto mesmo do teatro. Objeto que consiste, entre outras possibilidades, em mostrar as coisas em situação – em tornar visível a partir daquilo que nunca é visto de forma direta. O objeto do teatro – aqui por meio da anedota e da brincadeira – consiste primeiramente em tornar sensível uma outra maquinação do tempo... Praticamente, esse teatro da bricolagem

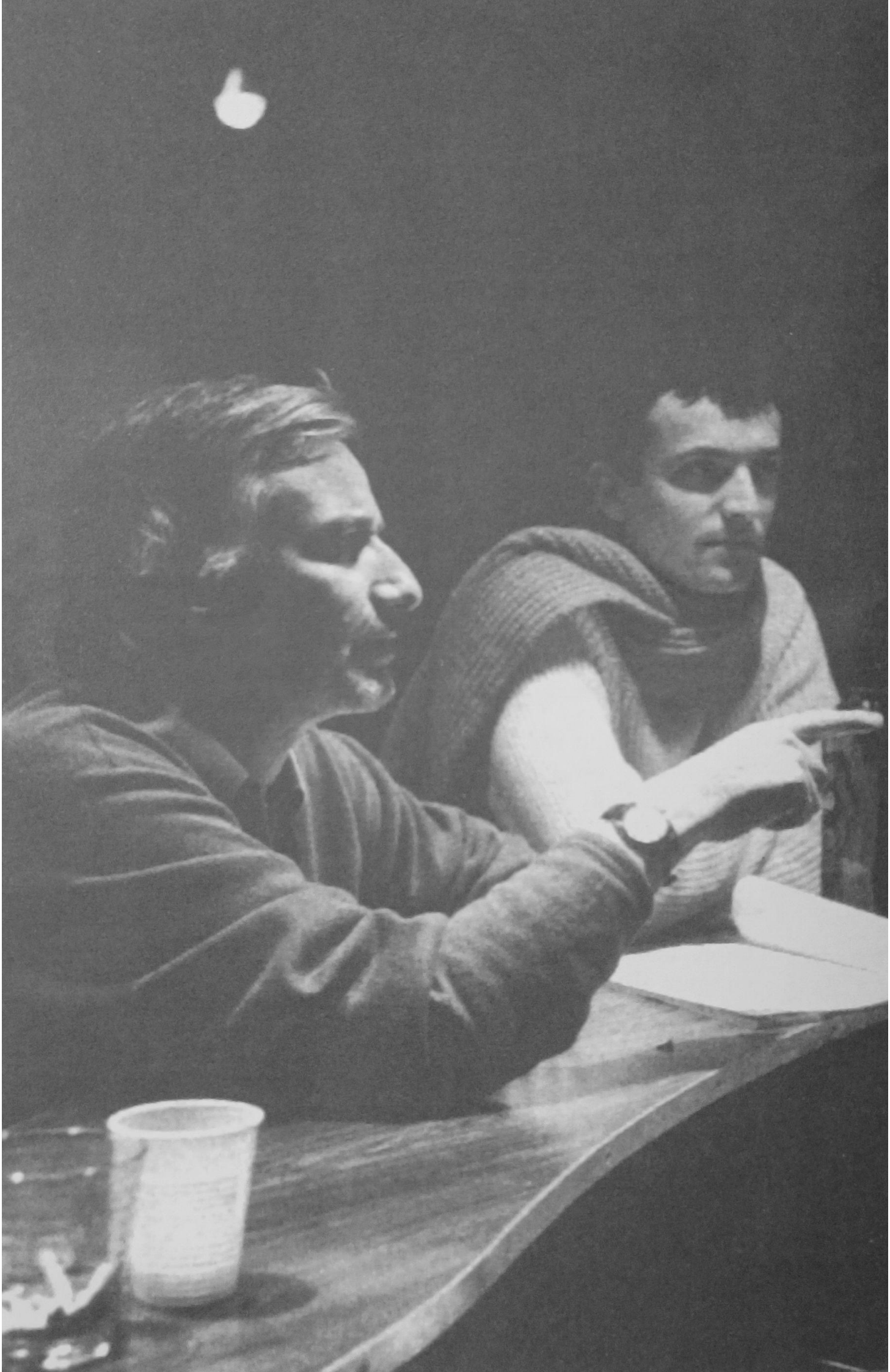
1. A legenda, irônica, soaria como *look* barbeado. (N. da Ed.)

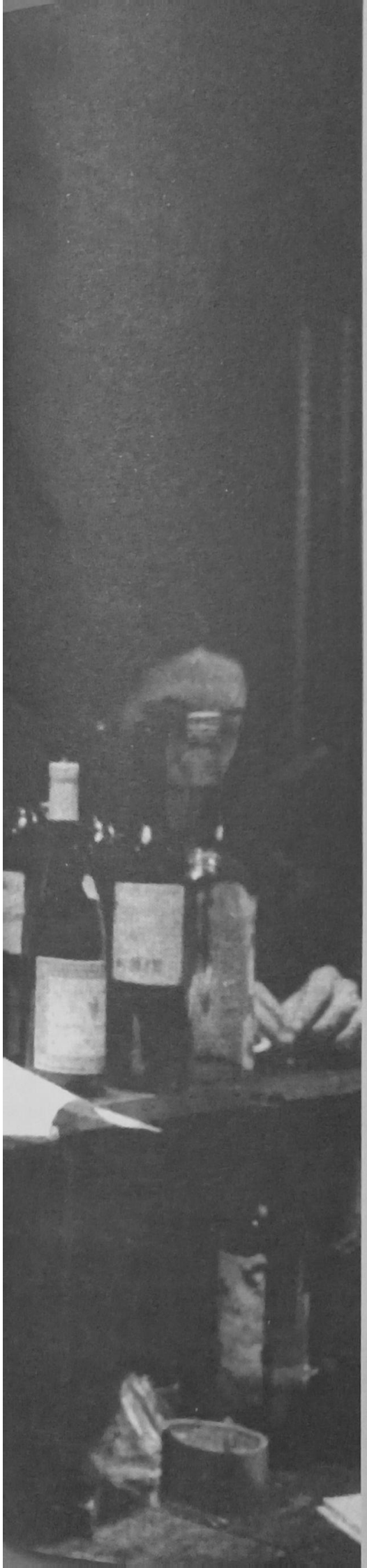
é um teatro no qual se ensaia muito – muito mais tempo do que é comum na instituição teatral. É também um teatro de grupo na maioria dos casos. Essa temporalidade desacelerada desse tipo de teatro (sabe-se que o teatro como o conjunto dos acontecimentos apanhados nas redes da "sociedade de comunicação" tende também a acelerar o tempo – ele sucumbe cada vez mais ao querer comunicar –) se opõe à organização do tempo administrativo da instituição. Os sindicatos, as convenções coletivas, a divisão do trabalho, a hierarquia e as responsabilidades entram obrigatoriamente em choque, são ameaçadas por uma prática que tem uma outra relação com o tempo. Como já disse, os "espetáculos" dos novos mecânicos do teatro são reconhecidos primeiramente por sua densidade temporal. Resta o fato de que o fazer teatral se opõe sempre à organização dos teatros. Nada de novo. Todas as grandes aventuras teatrais sempre passaram por essa experiência, nasceram dessa experiência. E o teatro de bricolagem, com ironia e "muito peito", de forma modesta (e que sentido teria um reaproveitamento dos restos, uma bricolagem imodesta?), afinal, não faz mais que repetir esse gesto.

O passado e o presente são lançados na cena como fragmentos, vestígios, restos... Que, na verdade, é o que resta depois do refluxo, quando baixa a maré de equinócio das ideologias (das utopias e do historicismo). Não há aqui nenhuma nostalgia de uma pátria perdida. Apenas a imagem do ser conjunto desorientado e do caos no qual afunda uma parte (a maior) da humanidade... impossível de representar. Suponhamos que o palco bricolado, maquinado provoque o encontro discreto com um mundo de possíveis (um pouco à maneira das crianças quando brincam), que realiza um possível encontro com configurações de restos, com objetos e seres que não são mais, então, aqueles que se acreditava. Vamos apostar que o bigode e a barbicha com que Marcel Duchamp agraciou a Mona Lisa vão ficar bem também em Celimena.[2]

---

2. Personagem de *O misantropo*, de Molière. Celimena é a namorada de Alceste, o misantropo do título. (N. da Ed.)





O palco, o comércio e o pensamento*

*Jean-François Peyret***

Tradução de
Luciano Loprete

Um silêncio tagarela cerca o teatro: este alexandrino virgem, vivaz, quase belo, bastará para evocar os colóquios, os debates e outras coletivas de imprensa que florescem principalmente na temporada dos festivais. Não ofenderemos ninguém se

---

* Este artigo integrou a coletânea *Aonde vai o teatro?*, organizada por Jean-Pierre Thibaudat, e que reuniu artigos publicados no jornal *Libération* (Paris: Hoebeke, 1998).

** Jean-François Peyret é diretor, autor, tradutor e professor de Paris III. Dirigiu o Sapajou-Théâtre com Jean Jourdheuil, de 1984 a 1994. Criou, com Sophie Loucachevsky o Théâtre-Feuilleton no Odéon (1994) para o qual escreveu e dirigiu várias peças. Em 1995, criou sua companhia, a T-F2, e iniciou o ciclo do *Tratado das paixões* na MC93-Bobigny. Recentemente, começou o ciclo do *Tratado das formas* com *La génisse et le pythagoricien*.

Foto de Jacquie Bablet: ensaio do espetéculo *La génisse et le pythagoricien*, texto e direção de Jean-François Peyret, 2002. Jean-François Peyret, Jean-Baptiste Verquin e Maud Le Grévellec.

observarmos que esses encontros, muitas vezes, são palco de uma franca e alegre (enfim... mais ou menos alegre) cacofonia. Questões são realmente colocadas, mas ninguém responde a ninguém; cada um repete sua mesma musiquinha solitária e fica bobamente encerrado em sua idiotia, sua idiossincrasia, se preferirem esse nome de pássaro. Quando abrem a boca, é para falar de si mesmos, ou louvar mais ou menos seu percurso, palavra nova para se referir à carreira.

Notem que isso deve ser bastante anódino, já que essas reuniões acontecem geralmente sem bate-bocas nem desavenças muito graves. Talvez seja uma pena. Mundo curioso e feliz este, onde o fato de não se entenderem (em todos os sentidos da expressão)[1] não leva a nenhum desentendimento, onde a polêmica nem tem vez! A comunicação é isso: cada um comunica algo, mas as pessoas não se comunicam umas com as outras. De dentro da situação, tem-se a impressão de estar num viveiro, cujo interesse principal gira em torno das diversas ramagens e plumagens. Na verdade, o sentido dessa assembléia de pássaros é a própria assembléia. O viveiro é a mensagem, assim como se diz que o meio é a mensagem. Entretanto, não levemos a curiosidade até o ponto de procurar quem – o organizador, o diretor dos teatros ou o prefeito da cidade – poderia ser o Papageno da história: "*Sei montar armadilhas / Conheço todos os assovios / Por isto sou alegre: / Todos os pássaros me pertencem...*"

Gostaria, aqui, apenas de indicar um sintoma, talvez uma obsessão minha: o teatro não negocia mais com o pensamento (não falo das idéias. Idéias são sempre o pensamento em vias de cadaverização), e o pensamento (os que pensam e o que é pensado) não se interessa mais por ele. De forma impaciente, o teatro mais parece responder à mídia, do seguinte modo: vocês mostram a guerra todos os dias, mas nós também somos capazes de falar dela; vocês falam das periferias mas, se observarmos um pouco mais de perto, Molière também nos fala disso etc. O teatro toma como objeto de representação aquilo que a mídia – atual avatar do Espírito absoluto hegeliano, como notou com ironia um filósofo – lhe apresenta todos os dias.

Enquanto no setor de artes plásticas, por exemplo, instaurou-se um importante debate, que, mesmo não sendo sempre de

1. No original, *entendre*, que significa, ao mesmo tempo, ouvir e entender (N. da Ed.).

qualidade exemplar (vide o papel de *Esprit*[2]), mesmo não estando, evidentemente, imune à má-fé e mesmo saudando às vezes com um alívio covarde o cortejo fúnebre da modernidade, convida a refletir sobre "a herança desse tempo". No teatro, essa reflexão está completamente ausente: daí podermos diagnosticar o acomodamento da reflexão estética, conjugado a um esmaecimento do julgamento estético. Esse déficit se manifesta, primeiro, no terreno político e institucional. Ah, não que não se tenha tentado estabelecer a história da instituição teatral, muitas vezes reduzida à crônica da vida administrativa durante o período de um ou outro ministro, sem aquilatar em que medida a instituição pública e a arte teatral se fundem; subversão e subvenção são antinômicas, e foi-se o tempo em que o teatro podia afrontar a instituição e se gabar de ter pretensões revolucionárias. A dialética, a passos leves ou com pés de chumbo, foi colocada na posição de acessório, é claro que não se quer pilhar o Estado burguês em suas contradições, pegá-lo na armadilha de subvencionar aquilo que tem por vocação destruí-lo, bela contradição que em outros tempos já exasperou um ministro cujo forte não era a ginástica cerebral e que não entendia – pobre homem, mas ricos tempos! – que se pudesse vir com o pires em uma das mãos e um coquetel Molotov na outra. Em nossos dias, estamos com um pires em cada mão. O que se quer é um déspota esclarecido, isto é, uma boa gestão, sem comissão de controle orçamentário.

Não se contesta mais, não se muda mais o mundo; não se denuncia mais nada diante de um público já totalmente a favor dessa denúncia; não se muda mais o mundo com o teatro, admitiu-se que a instituição, isto é, o poder político dela encarregado tem como dever "gerir" a criação: de repente, é a economia política (o dinheiro, se preferirem) que está no comando; daí também a importância dos postos a serem ocupados. Daí vem o fato também de vocês serem (de nós sermos) julgados pelo resultado (índice de lotação das salas). Os responsáveis pelos teatros têm horror do vazio, é o cúmulo. Isso significa também o fim das estratégias de ruptura com o público e suas expectativas, o fim do ultraje ao público. Uma conseqüência dessa situação institucional inédita é que o julgamento estético foi eliminado ou, ao menos, neutralizado pela falta de critérios.

---

2. Revista de ensaios criada em 1932, na França, pelo filósofo Emmanuel Mounier. (N. da Ed.)

Outro traço: o caráter mais ou menos explicitamente oficial do teatro e o aparecimento de uma nova espécie de pessoas "importantes". O temor que podemos sentir diante dessa corrida pelos empregos públicos não é somente o fim dos independentes, não é tanto o fato de estarmos cercados por feras com longos dentes afiados; o risco é, principalmente, que eles não tenham dente algum.

Se não há mais debate estético, é porque também não há mais combate estético, mas apenas rivalidades. O teatro não passa de uma coleção de talentos individuais, ligados não pela concordância ou pela discordância estética, mas pelo fato de pertencerem à mesma instituição. A instituição legitima o artista e o consagra, consagrando ao mesmo tempo a ruptura eventual entre as qualidades estéticas e a importância social, institucional, atribuída ao artista. Compreende-se assim que cada artista esteja condenado a ser "o teatro em pessoa", eco longínquo e deformado da ambição de Rimbaud de ser "*a poesia em pessoa*", Rimbaud, que tinha poucas relações com o poder local e que, portanto, não precisava bancar a musa do departamento.[3]

A outra conseqüência é a tautologia na qual se encerra o discurso sobre teatro (tanto dos críticos como do próprio pessoal de teatro), e que tem sua máxima: "*O teatro é o teatro*", palavra de ordem do pós-modernismo também, que lembra o cinismo daqueles que sabem que negócios são negócios. Saímos da modernidade, isto é, da era da conjectura: o teatro, ninguém sabe o que é, tem que ser reinventado, redefinido a cada vez, ou des-definido, como dizia Harold Rosenberg.

A crítica tem sua cota de responsabilidade, limitando-se muitas vezes a constatar o teor teatral de um ou outro espetáculo ("*um momento de puro teatro*"), e caindo também na lógica da mídia (principalmente da televisão): o meio é o julgamento; o importante não é o que se diz, mas sim falar daquilo ou não (aqui, há inúmeros exemplos): não se deve argumentar contra um espetáculo, basta não falar dele, seguindo a boa lógica binária de 0-1. Lógica que partilha uma visão puramente hierárquica, implicando que o espaço teatral (como se falava

3. Departamento: divisão administrativa francesa que corresponde, entre nós, a cada um dos estados da federação. (N. da Ed.)

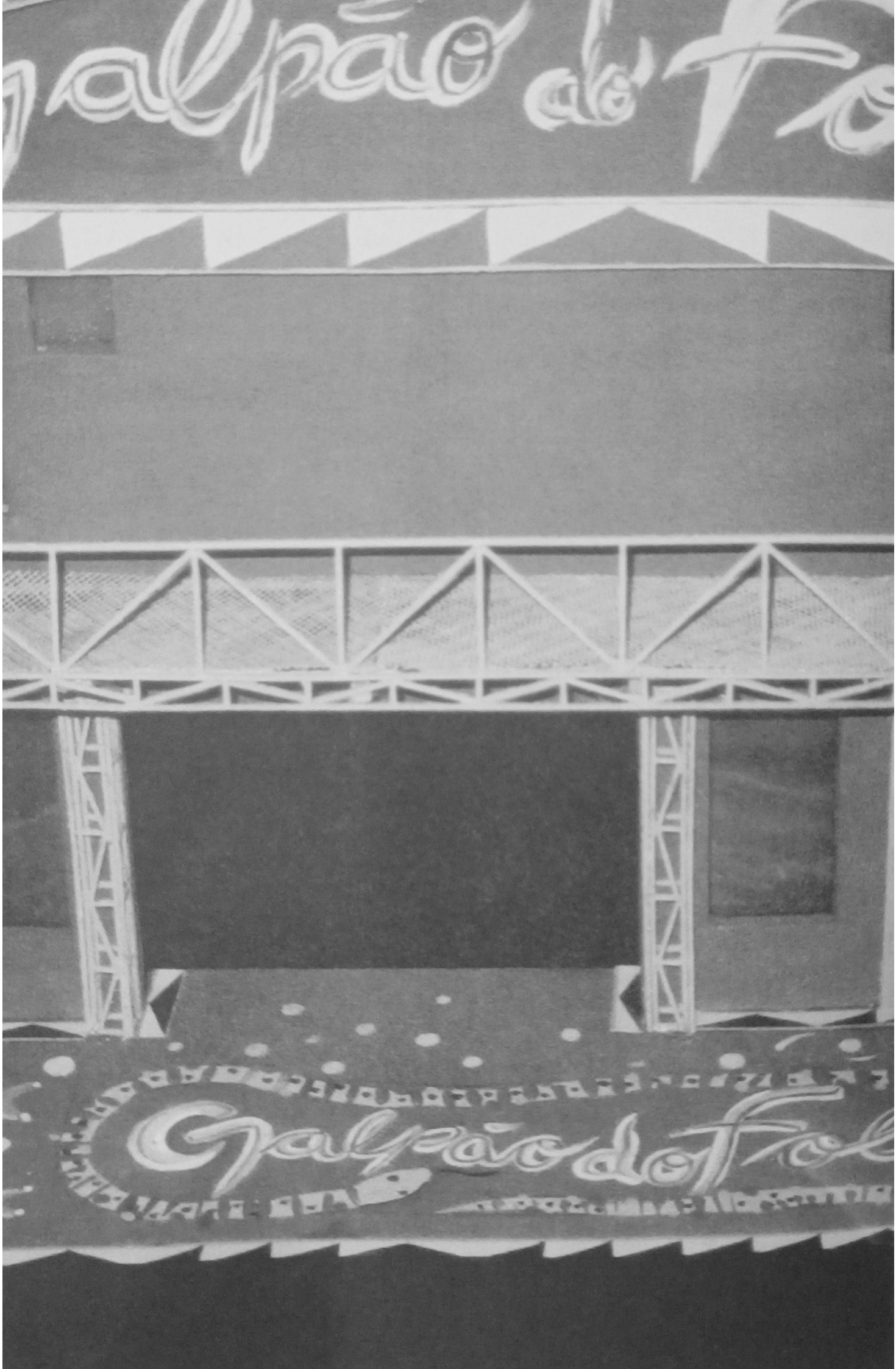
antes do "espaço literário") é homogêneo, é o espaço da instituição, onde tudo não passa de um negócio, que depende do tamanho, como dizem lindamente esses novos vendilhões do Templo, esses vendedores de sapatos, em suma. [...]

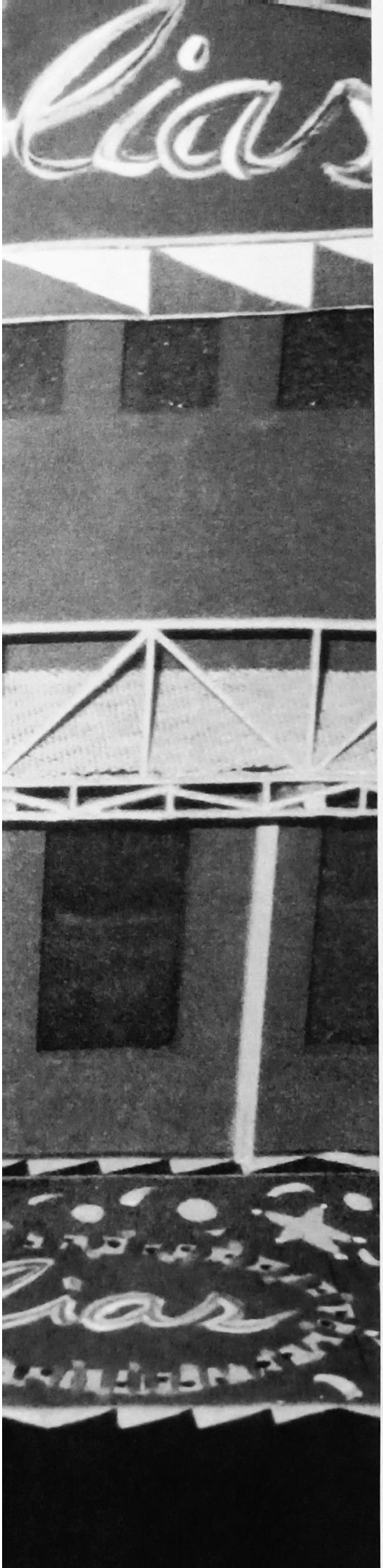
Em que questões iríamos esbarrar afinal de contas? É ingênuo e prematuro querer fazer um inventário, mas citemos algumas delas assim mesmo. Por exemplo: o que é hoje o novo na arte teatral, quando ela não está mais sustentada pela idéia de um progresso, isto é, por uma história? Como aparece o novo e para que fins? Qual o custo do abandono dessa idéia de progresso; será que se jogarmos fora a idéia, a prática ou a cultura da vanguarda, estaremos jogando fora a criança da experimentação junto com a água do banho? Estamos fatalmente condenados ao que poderíamos chamar de "cultura reconciliada"? Estamos condenados a constatar o fim de toda cultura trágica da qual o teatro foi sempre portador? Em seus grandes momentos, o teatro está sempre em situação delicada em relação ao pensamento: ele vem desfazer o que o pensamento tem a pretensão de fazer, vem inquietá-lo, fazê-lo tropeçar, como a etimologia diz, ou, em outra versão, traz-lhe a peste. Se o teatro não trouxer o escândalo, ele se expõe à perda de seu patrimônio ou a um estilo banal e pretensioso; ele se condena a não ser mais que um setor da cultura, isto é, a longo prazo, um setor morto do turismo.

Assim, decidamos (pequena moral estética de emergência) que não se sabe mais o que é o teatro; imaginemos definições novas, complementares ou contraditórias, talvez assim nos tornemos então capazes de compreender o que nos está acontecendo, e que eu me aventuraria a chamar de segunda morte da arte (ou, melhor, de morte da "morte da arte"), tal como foi analisada por Hegel. E ainda seria necessário que já nos tivéssemos conformado com a primeira destas mortes... É um trabalho que ainda está por fazer: será utópico nos engajarmos nisso? De toda forma, isso impediria que fôssemos o Burguês Fidalgo[4] do pós-modernismo.

---

4. No original, *monsieur Jourdain*, protagonista da peça de Molière, novo-rico deslumbrado com a aristocracia e que se põe a aprender como grande novidade tudo o que atribui "verniz" a um homem elegante. (N. da Ed.)


Galpão do Fol



O espaço do Folias d'Arte

Entrevista de Marco Antonio Rodrigues a Aimar Labaki e Fátima Saadi, com a participação de Dagoberto Feliz e Carlos Francisco, o Carlão*

O Grupo Folias d'Arte se caracteriza por uma inserção estético-política bastante especial no panorama teatral brasileiro. Instalado num galpão na região central de São Paulo, o Folias atua artisticamente na comunidade, desenvolve discussões sistemáticas sobre o sentido de seu trabalho com o conselho artístico do Folias, integrado por Fernando Peixoto, Iná Camargo Costa, J. C. Serroni, Maria Silvia Betti e Paulo Arantes, e divulga-as por meio do *Cadernos do Folias*, que já está em seu terceiro número. O importante movimento *Arte contra a barbárie* nasceu numa reunião no Galpão do Folias, ainda durante o período das obras de reformas, projeto

---

* Aimar Labaki é dramaturgo, tradutor, ensaísta e consultor da área cultural.

Foto: Maquete da nova fachada do Galpão do Folias, em fase de construção. Projeto de J. C. Serroni.

do cenógrafo e arquiteto J. C. Serroni. Em novembro passado, no Folias Mostra Tudo, foram apresentados os oito espetáculos que integram o repertório da companhia. A partir da sede, os atores, diretores e o dramaturgo/dramaturgista Reinaldo Maia, que já vinham trabalhando juntos há alguns anos, sistematizaram objetivos artísticos e estratégias de produção necessários à manutenção e ao desenvolvimento de seus projetos criativos. O diretor Marco Antonio Rodrigues, o ator e diretor Dagoberto Feliz e o ator Carlos Francisco Rodrigues, o Carlão, conversaram conosco sobre a estrutura de trabalho e as articulações do Folias d'Arte com o pensamento estético e com as possibilidades de viabilização deste pensamento no contexto sócio-político em que vivemos.

Fátima Saadi Como vocês definiriam o grupo Folias d'Arte no tocante à organização da Companhia e às premissas de trabalho?

Marco Preciso falar um pouquinho da história para você entender a organização. Eu nunca acreditei em teatro de grupo como organização, estrutura, porque acho que grupo carrega um pouco um dos problemas familiares, que é a promiscuidade. Então, eu sempre rejeitei muito essa idéia. O grupo surgiu por conta de uma necessidade e de uma circunstância. Em 1997, nós

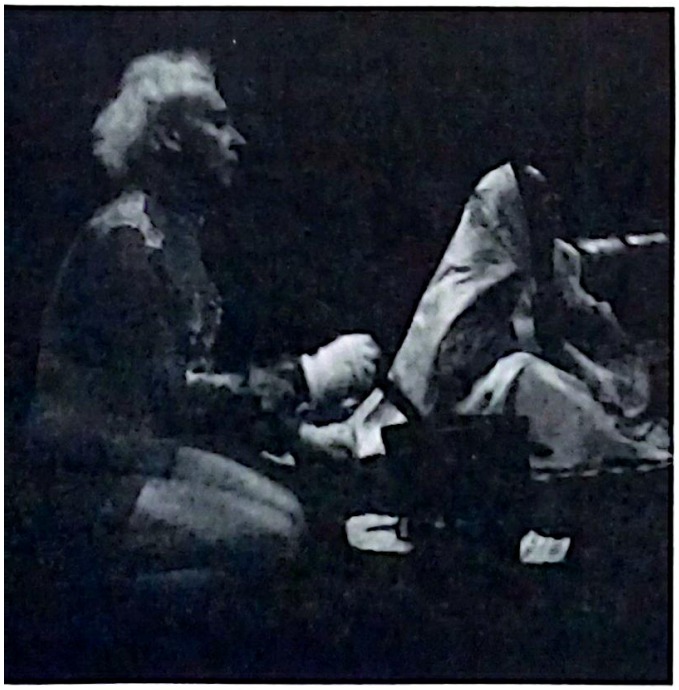


Foto de Joana Mattei: *Babilônia*, de Reinaldo Maia, direção de Marco Antonio Rodrigues, 2001. Dagoberto Feliz e Carlos Francisco.

ganhamos o Prêmio-Estímulo Flávio Rangel da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, começando a trabalhar com a idéia de montar algum tipo de estrutura de forma que nos pudéssemos manter.

Fátima O Folias já existia? Quem ganhou esse prêmio?

Marco O Folias não existia como grupo. Algumas pessoas trabalham juntas há muito tempo: eu, Dagoberto Feliz, Renata Zhaneta somos todos de Santos, então, desde lá, fazemos algumas coisas juntos. Depois vêm o Reinaldo Maia, a Nani de Oliveira, a Patrícia Barros e, por último, o Carlão. Então, desde sempre, estivemos agregados de alguma forma em torno de algum trabalho artístico, porém organizados através de algum produtor. Por exemplo, há 12 anos fizemos *Enq, o gnomo:* eu, Renata, a Nani, com produção do Antoninho Mathias de Oliveira...

Aimar Labaki Foi um fenômeno não só de bilheteria mas de crítica, ganharam todos os prêmios, ficaram em cartaz dois anos, uma coisa, um acontecimento.

Marco Eu e a Renata fizemos também, na época, *Um uísque para o Rei Saul*, de César Vieira, enfim, santista anda sempre em bando, assim, acabávamos sempre fazendo coisas juntos. Também com produção do Mathias, eu havia dirigido uma adaptação do Reinaldo Maia para o romance de Théophile Gautier, *Capitão Fracasse*, que resultou no espetáculo *Verás que tudo é mentira*. Ali já se reunia o que é hoje a base do grupo: Renata, Reinaldo, Dagoberto Feliz, Nani e Patrícia.

Do casamento com o Maia, a partir da nossa paixão pelo mundo do Federico Fellini, surgiram a dramaturgia e o projeto de *Folias fellinianas*. Quando ganhamos o Prêmio-Estímulo Flávio Rangel, que era um prêmio razoável, na época, 1997, 110 mil reais, pensamos: vamos botar a maior parte do dinheiro na criação de uma infra-estrutura para o grupo e a menor parte na montagem em si. A gente já tinha constatado que não adianta

Foto de Angela Di Sessa: *Folias fellinianas*, de Reinaldo Maia, direção de Marco Antonio Rodrigues, 1998. Renata Zhaneta e Guilherme Santana.

você produzir se não tiver um espaço para fazer com que sua produção aconteça, logo, precisávamos de um espaço. O Folias tinha em sua cenografia uns carros altos, uns sujeitos que andavam sobre enormes pernas-de-pau, portanto precisávamos de um espaço para ensaios com um pé-direito razoavelmente alto. Saímos à caça deste lugar. Pequeno parênteses histórico: um ou dois anos antes, a Secretaria de Cultura do Estado, por intermédio das Oficinas Culturais Oswald de Andrade, havia me convidado para dirigir e coordenar o projeto Didática da Encenação, que o Antônio Carlos de Moraes Sartini, queria retomar. O Didática foi uma invenção do Aimar na gestão estadual anterior e que só tinha tido uma ou duas edições, sendo depois interrompido por conta de troca de governo etc...

Fátima Como era o projeto?

Aimar Didática da Encenação surgiu em 1989, na gestão do Fernando de Morais como secretário de cultura. Eu era assessor dele para teatro. E surgiu um pouco como contraponto a uma prática que havia na época, e que de certa forma ainda existe hoje, de você dar dinheiro para as peças serem montadas e pedir em contrapartida oficinas. Na verdade, as pessoas inventavam *workshops*,

oficinas que não existiam, para justificar usar o dinheiro para a produção. Isso porque, por um problema de mentalidade, não se dá dinheiro apenas para a montagem, o que seria correto. Os artistas não deveriam ter que inventar subterfúgios para conseguir dinheiro para montagem, que é absolutamente legítimo. Hoje, por exemplo, a moda é pedir "contrapartida social", isto é: os grupos têm que ter atividade de assistência social para receber dinheiro para produção. Na época, eu pensei: já que isso acontece, por que não fazer um projeto em dois estágios? O primeiro necessariamente didático, sob a forma de oficinas, e o segundo como montagem. Na prática, o projeto acabou ganhando uma cara que é quase uma cara de estágio remunerado. Que é o quê? Você pega uma montagem real, quer dizer, você não inventa uma montagem para isso, você faz oficinas reais, vinculadas ao espetáculo, mas antes do processo de ensaio e, quando você entra no processo de ensaio, as pessoas que estão nessas oficinas se transformam em estagiários. A idéia é pegar não principiantes, mas pessoas que ou já estejam fazendo teatro amador ou já sejam formadas e estejam entrando no mercado. O primeiro módulo foi dirigido pelo Roberto Lage, foi uma montagem do *Peer Gynt*. Tinha outros módulos acontecendo simultaneamente, mas o carro-chefe era esse. No segundo ano do projeto, Cibele Forjaz dirigiu uma montagem do *Woyzeck*, que foi, na verdade, o embrião de *Woyzeck, um brasileiro*, que ela levou para o Rio. Ao longo das gestões o projeto foi se transformando, ganhando outras características, mas conservou o nome de Didática da Encenação.

Marco Quando me chamaram para o Didática da Encenação, eu propus dois textos, ambos inéditos: um era do Jorge Andrade, *O sumidouro*, e o outro era um texto do Plínio Marcos, *O assassinato do anão do caralho grande*. Resumindo: fizemos o *Assassinato do anão*, dentro do projeto Didática da Encenação, com a equipe de criadores de sempre. Tudo isso pra dizer que é no *Assassinato do anão* que surge o Carlão, o mais novo dos membros deste núcleo artístico. E voltamos então ao *Folias fellinianas*. Como eu estava dizendo, precisávamos de um lugar que tivesse o pé direito alto para a gente ensaiar. O Carlão saiu

à cata de um lugar e encontrou um espaço que era uma igreja falida e abandonada e que virou o Galpão do Folias. Isso aqui pertence a uma Fundação, chamada Fundação Conrado Wessel. Esse Conrado Wessel tem uma história engraçada: foi um cara que morreu com 101 anos, sem herdeiros, e foi o inventor ou do papel fotográfico ou, enfim, de alguma versão do papel fotográfico. Ele vendeu essa patente para a Kodak e acumulou um bom patrimônio imobiliário aqui nessa região de Santa Cecília e Campos Elíseos. Antes de morrer, criou essa Fundação que, em seus estatutos, estabelece um prêmio de apoio à arte, à ciência etc. Bom, a gente ficou amigo do presidente da Fundação, na época, o bom Antonio Lorenzini e ele cedeu esse espaço para que ensaiássemos durante três meses. Ao longo do tempo fomos ficando muito amigos, até que ele nos propôs: "bom, por que a gente não tenta transformar isso aqui num espaço cênico? Vocês ajudam um pouco, a gente ajuda um pouco". Ficamos dois anos fazendo a reforma desse espaço, cedido em comodato por três anos e então, no último ano, conseguimos abrir as portas com alguma ajuda material deles e muito trabalho e dívidas nossas.

Aimar O *Arte contra a barbárie* começou numa reunião aqui dentro ainda, durante a reforma. É importante registrar isso.

Marco O Serroni fez o projeto arquitetônico sem nenhuma remuneração, acompanhou toda a coisa. O resumo da ópera é que, findo o período de comodato, hoje somos locatários do espaço, por dois mil reais por mês, o que é uma coisa que a gente não consegue, evidentemente, pagar com bilheteria, e que, somada às tantas outras despesas e entreveros... bom, entramos no final do ano retrasado numa crise bastante braba, quase fechamos as portas, já que, por conta de fazermos as obras, acabamos por acumular uma dívida de uns cem mil reais. Hoje em dia essa dívida está toda paga, a única coisa que a gente deve é imposto de renda sobre emissão de notas fiscais, hoje devidamente negociado em parcelas com a Receita

Foto de Angela Di Sessa: *Folias fellinianas*, de Reinaldo Maia, direção de Marco Antonio Rodrigues, 1998. Renata Zhaneta, Nani de Oliveira, Rogério Bandeira, Guilherme Santana, Patrícia Barros.

Federal. Daí que tivemos que promover uma série de reestruturações, entramos na Cooperativa Paulista de Teatro de forma a podermos diminuir esses custos... Você sabe que a cada nota fiscal emitida você paga quase 15% sobre o valor dela? Enfim, com todos esses problemas administrativos, a gente acabou constituindo uma gerência, o grupo tem uma gerência, que é de sete membros, que são responsáveis pela parte administrativa. Nossa estrutura é completamente caótica, anárquica e é essa gerência o que mantém o grupo, articula a venda de espetáculos, produz. São atores, diretores, eu também faço parte, o Maia, o Dagoberto, o Carlão, a Nani, a Patrícia e a Renata. A pretensão do grupo era agregar vários diretores, vários elencos. Hoje em dia a gente está até repensando isso, porque chegamos num ponto de produzirmos demais, perdendo um pouco o pé, tanto daquilo que artisticamente fazemos quanto do controle mesmo das coisas. Agora vamos fazer o Folias Mostra Tudo: são oito espetáculos com quatro diretores. Nós chamamos o Roberto Lage para dirigir um espetáculo conosco, já que a idéia é sempre convidar alguém. Ele está dirigindo um texto do Zé Antônio de Souza, chamado *Pássaro da noite*, com a Nani de Oliveira e a Patrícia Barros.

As atividades são inúmeras: só o repertório envolve uns cinqüenta atores. Além disso, os cursos e oficinas: um curso livre de interpretação do TAPA, um curso livre de interpretação

monitorado pela Renata Zhaneta, o Coral do Folias, que já existe há três anos, composto pela comunidade do bairro e por atores e cantores de outras praias, obra do maestro Dagoberto Feliz. Acontecem oficinas de circo e teatro com a comunidade. Na área do conhecimento, o Folias tem uma publicação, os *Cadernos do Folias*, que eventualmente promove algumas discussões: quando da mudança da prefeitura de São Paulo, eleita Marta Suplicy, realizamos o seminário *A cidade que queremos*, em parceria com a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo. Quanto às questões financeiras: os problemas de dinheiro estão atualmente equacionados porque temos o apoio de uma empresa, concedido através da lei de incentivo municipal; ganhamos o edital do Teatro do Cidadão, um projeto em que a Secretaria Municipal de Cultura destinou 60 mil reais para seis grupos...

Aimar ...que tivessem uma atuação real junto à comunidade onde estavam sediados. A idéia era buscar grupos que tivessem como vocação o trabalho com a comunidade, à parte do seu trabalho artístico, daí o nome Teatro do Cidadão.

Marco Pronto. Aí a gente tem equacionada a questão econômica. Fisicamente, temos a pretensão de promover uma intervenção aqui no nosso pedaço: sonhamos com um bulevar que se estenda daqui da nossa esquina, ligando esta quadra que acaba na Avenida São João, com a Igreja de Santa Cecília, ali no largo de Santa Cecília. Isso vem sendo conversado com a Prefeitura, com o Bradesco, com não sei mais quem, enfim, é um projeto demorado, complicado...

Aimar Labaki Como é a relação com o público da região?

Marco Existe uma relação real, através desses programas permanentes das oficinas, do coral. Temos um cadastro do público morador da área, que se beneficia de algumas vantagens: carteirinha, desconto etc. É uma coisa que está crescendo, mas não é do tamanho que a gente gostaria. O coral

às vezes ensaia ali no metrô, no meio da rua. Enfim, tem uma intervenção que é simbólica ainda, mas acho que é uma coisa que avança. E eles têm uma relação boa conosco. Eles acham que nós prestamos algum serviço contra a selvageria daqui. Não sei direito mas... Aqui em cima do viaduto é o "crackódromo", embaixo, é um lugar meio complicado. E eles acham que a nossa presença de alguma forma ajudou...

Aimar ...que os moradores não se viciassem em crack...

Marco ...que os moradores não se viciassem em crack (*risos*). Essa é uma discussão que estamos começando a encarar. É o seguinte: eu acho que, esgotados todos os bastiões contra a violência urbana, seja da repressão, seja da benemerência, seja da "reeducação social", sobrou para a arte e para a cultura esse papel de dique da rebeldia social. Esse é o trabalho que se vê fazer: nas zonas conflagradas socialmente, quando se constata um alto índice de violência localizado no bairro "x" ou "y", imediatamente se resolve construir uma quadra de esportes, um centrinho cultural com inúmeras oficinas de teatro, de capoeira, orquestra com lata, enfim, estas bobagens. O governo do estado adora fazer estes projetos, as ONGs deitam

Foto de arquivo: fachada do Galpão do Folias, 2002.

e rolam, que marketing cultural que nada, o negócio agora é marketing social: você arma uma instituição que atende, digamos, a trinta meninos e capta ou desvia recursos que dariam pra atender a quinhentos. Ganha um selinho de qualidade e ainda faz uma boa publicidade da sua empresa. Tudo isso com dinheiro público, via lei de incentivos.

Aimar "Dique da rebeldia social" é maravilhoso! *(risos)*

Marco Eu ouvi no *Arte contra a barbárie* uma menina falar assim: "não, esse projeto é importante, eu, por exemplo, estava com dois meninos, um de 15, outro de 16, um puxou a faca para o outro, eu entrei no meio, evitei". Até por isso estamos fazendo a autocrítica das nossas ações comunitárias. Pra que não sejam confundidas com isso. Definitivamente, este não é o nosso papel, não é isso que a gente quer fazer.

Fátima Supondo que vocês tivessem as condições ideais para realizar tudo o que o Folias pretende, que conjunto de atividades vocês poriam em prática?

Marco Eu acho que a qualidade da nossa interferência depende diretamente da excelência artística dela. Quanto mais tempo você tem para estudar, para trabalhar aqui dentro, para ter ambição artística, para trocar coisas pelo Brasil e fora do Brasil, melhor você vai desempenhar o seu papel. Eu acredito nisso. Outro dia, por exemplo, fui numa reunião dos ganhadores da verba da Lei de Fomento...

Aimar Parênteses: a Lei do Fomento é a lei que surgiu no âmbito do *Arte contra a barbárie* e foi encampada pelo vereador Vicente Cândido, agora deputado estadual.
A Lei foi sancionada pela Marta Suplicy no início de 2002 e já teve o primeiro edital realizado. Em suma, é um programa que destina uma verba do orçamento anual da prefeitura para ser dada, via edital, para grupos que apresentem projetos de manutenção ou pesquisa, não necessariamente vinculados a espetáculos.

Marco Exatamente. É uma lei que destina seis milhões por ano, e a gente pretende que isso chegue a nove milhões em 2003. Enfim, é um recurso que garante um mínimo de infra-estrutura, porque está longe ainda de resolver os problemas do teatro conseqüente...

Aimar Você estava dizendo que foi a uma reunião, e aí?

Marco Nessa reunião eu notei que grande parte dos grupos colocava os seus projetos assim: vamos fazer teatro gratuito em sindicato, vamos fazer não sei quantas oficinas gratuitas, comunitárias e sei lá mais o quê... Poucos grupos diziam: meu projeto artístico é trabalhar tal questão, tal texto, dentro desta ou daquela abordagem...

Aimar ...meu projeto estético é esse.

Marco Exato. Eu acho que isso é uma inversão porque teatro ruim pode ser de direita, de esquerda, do que for. É teatro ruim, sempre. Não tem nada que salve. Então, a minha preocupação central é essa. É muito simples. Um teatro de excelência, muito bom, de muita qualidade. É isso que perseguimos.

Fátima Eu queria saber qual a função do Conselho Artístico do Folias.

Marco O Conselho Artístico surgiu de duas circunstâncias. A primeira é o fato de a gente ter uma expectativa de que o nosso trabalho, e, quando eu digo "o nosso" não é só o do Folias, mas o trabalho de teatro como um todo, enfim, que o teatro possa, de alguma forma, reconquistar algum espaço histórico, agora que ele vem sendo arrancado da história. Quer dizer, esses grupos dos anos 90 e seus trabalhos estão sendo arrancados da história mesmo, de forma deliberada, pela mídia e pela própria distância da universidade. Então, de algum modo, queríamos inverter este sinal, nos

aproximando e dialogando com intelectuais éticos. Segundo: queremos de fato avaliar do ponto de vista ideológico e estético o que estamos fazendo. A experiência tem sido muito rica porque o conselho participa mesmo, desde a discussão sobre os próximos projetos até o processo de ensaio: eles se intrometem, palpitam, interferem, criam seminários, discussões... em novembro a Iná veio discutir o filme *Cidade de Deus*, com o grupo todo. Além disso tudo, eles têm contribuição definitiva e mais do que qualificada nas publicações do grupo.

Fátima Os *Cadernos do Folias* já estão no terceiro número. Qual a relação entre o trabalho criativo da companhia e a publicação dos *Cadernos*? Quem se encarrega dela?

Marco Basicamente a questão dos *Cadernos* é com o Maia, eu ajudo. Ajudo às vezes propondo pautas, escrevendo com regularidade bissexta... No momento estou muito interessado numa discussão que tem como centro o valor do teatro, não o valor utilitário, embora tenha uma conexão, mas o valor simbólico do teatro. Em São Paulo, por exemplo, a Secretaria de Estado tem um projeto "brilhante" chamado Teatro por um real... aos domingos, eles compram espetáculos das companhias e cobram um real. Ora, qualquer imbecil sabe que se eu posso pagar um real no domingo por que é que eu vou pagar vinte reais ou dez reais às quintas, às sextas e aos sábados? É um projeto eleitoreiro que não funciona para quase absolutamente nada, a não ser pros fins sacanas a que se propõe.

Aimar Desculpe, mas não posso deixar de registrar. Eu sei que não é o lugar da gente discutir isso, mas eu queria deixar marcada a diferença entre você fazer um projeto populista, dando um dinheiro irrisório para que as companhias dêem um espetáculo de vez em quando a um real e você fazer como a Secretaria Municipal está fazendo, a campanha inteira de graça ou com ingresso a preço reduzido. É diferente. E você ter uma coisa feita com o dinheiro público, com um ingresso, não de graça, mas

acessível, durante toda a temporada, é um indicativo de um caminho para se pensar. Há uma diferença entre um e outro.

Marco Eu sei que existe uma diferença entre eles, lógico! Mas o que resulta do ponto de vista do público em um ou em outro caso é pura e simplesmente o desvalor do teatro. Teatro ficou uma coisa fácil, não só neste sentido, mas também porque parece fácil de fazer, qualquer um faz teatro, e tem muito mais gente fazendo do que vendo. O que eu acho é que rapidamente vamos chegar à situação grega, em que se pagava ao público para que ele fosse ao teatro, porque daqui a pouco nem como convidadas as pessoas vão querer ser platéia. Isso sem tocar muito na questão da qualidade: são 600 estréias por ano em São Paulo.

Aimar Ano passado foram 800...

Marco Será que, sendo muito bonzinho, 80% disso presta? O espectador que vê alguma coisa ruim volta pra arriscar em outra, ou vai se restringir aos caça-níqueis com selo de qualidade global? Eu estou preocupado com a questão da qualidade do teatro, já que esta é a nossa única fonte de divulgação, porque grupo não tem recurso para pagar anúncio.

Foto de Zeca Rodrigues: Marco Antonio Rodrigues em estudo para tradução de *Otelo*. 2002/2003.

Fátima Isso é uma coisa que me choca muito em São Paulo. No Rio, apesar de todas as críticas que se possam fazer aos dois grandes jornais, eles têm o roteiro, às vezes eles cortam aleatoriamente uma parte dos tijolinhos, mas o roteiro sai todo dia. Aqui em São Paulo, o roteiro só sai na sexta-feira, nos outros dias parece que não tem peça nenhuma em cartaz, ou que só tem as que têm dinheiro para pagar anúncio. O que dificulta muito a vida das pessoas.

Marco E é uma sorte sair no roteiro das sextas-feiras, é *devezemquandenário*. Então, o que a gente está tentando estimular? Algum tipo de publicação, como você tem em qualquer lugar do mundo: você vai lá e compra por dois merréis na banca a programação artística da semana inteira, de tudo, inclusive de show erótico, teatro, música. Eu acho é que, quanto mais a mídia nos ignorar, quanto menos roteiro a gente tiver, melhor vai ser, porque isso vai acabar nos obrigando a procurar uma alternativa. Voltando ao valor do teatro e à questão da divulgação em si: nós propusemos para três outros grupos, que também ganharam o Fomento, a produção de uma publicação mensal. A idéia é você aproximar o público de uma cultura teatral, da construção de um olhar, porque nem a própria crítica tem um olhar para determinado tipo de coisa que fuja da ortodoxia ou do cânone habitual. Os grupos são Folias, Latão, Malas Artes e Ágora.

Aimar Você fez um histórico factual de como o grupo chegou onde está. Eu queria pedir que você fizesse a mesma coisa do ponto de vista das idéias. Você citou quatro grupos, quer dizer, o Ágora ainda não se caracteriza como grupo, é quase uma ONG, mas os outros três grupos têm em comum o fato de trabalharem, em primeiro lugar, com o pensamento marxista; em segundo lugar, com uma dramaturgia em que se trata do épico. Com grandes diferenças entre eles. O Malas Artes trabalha o épico a partir do popular, e com uma preocupação que eu chamaria humanista. O Latão, de uma forma ortodoxa. E vocês, você vai brigar pelo fato de eu chamá-lo assim, com um épico lírico, quer dizer, vocês têm, desde o *Verás*

que tudo é mentira, um caminho, que é uma tentativa de encontrar sínteses líricas para a questão da luta de classe, para as questões políticas. A estrutura dramatúrgica é épica, mas traz elementos líricos.

Fátima O que você está chamando de "lírico"?

Aimar Lírico, desde a idéia de trabalhar com o subjetivo até o fato de lançar mão preferencialmente de recursos poéticos, quer seja nos espetáculos musicais, quer seja nos textos do Reinaldo Maia, que opta, muitas vezes, pelo verso. E, por último, pela tentativa de uma compreensão desse impasse da esquerda, não apenas intelectual mas também do ponto de vista pessoal. Eu queria que você, em primeiro lugar, comentasse esse quadro que eu desenho, como é que você se coloca diante disso e, a partir daí, falasse um pouco da trajetória do grupo do ponto de vista da relação com essas questões.

Marco Sem nenhuma filiação acadêmica, me encanta muito, e acho que também a muitas pessoas do grupo, a abordagem épica brechtiana. Acho que tem um componente no Brecht que me interessa muito: antes de lidar com o discurso político, ele lida com o discurso comportamental. Ele trata da questão da transgressão do ponto de vista comportamental. Por exemplo, a gente tem dificuldade de levar o *Babilônia* para os acampamentos do MST, e eu compreendo completamente que tenha.

Aimar Quais dificuldades?

Marco Você está lidando com algumas coisas difíceis de lidar, do ponto de vista de uma instituição como o MST. A questão da prostituição, a questão do vocabulário, palavrões, xingamentos, escatologia... afinal são mendigos no espetáculo. Eu quero dizer que, antes do discurso político em si, do discurso de esquerda, existe a transgressão do comportamento. Ou seja, o teatro do Brecht funciona sempre como uma bomba em cima daquilo que é estabelecido como pré-estrutura: família, amor, relações íntimas...

Aimar Você está dizendo que o MST é pré-brechtiano?

Marco Não.

Fátima Eu só li o texto do *Babilônia*, não vi o espetáculo, mas acho que vocês trabalham com uma ironia em segundo grau. Dos últimos espetáculos do Latão, só vi *A comédia do trabalho*, e ali eles trabalham com uma ironia de primeiro grau. Essa ironia de segundo grau é muito dificilmente decodificada por quem ainda está trabalhando dentro de categorias de pensamento rigidamente definidas, organizadas em pólos claramente antagônicos.

Marco Junto com isso tem uma coisa que me interessa desde o *Verás* que é pensar em que momento a prosa, a palavra, a dialogia passa a ser hegemônica no palco, e ficam em segundo plano, ou até desaparecem, a música, a dança, o circo. Se a música, a dança, o circo fazem parte da nossa formação estética, do nosso olhar, da nossa cultura, como é que isso pode se rearranjar? Então isso é o que me interessa: como é que a gente agrega essas técnicas, dependendo, claro, de cada obra – uma vai se apoiar mais no circo, outra na música, sem submeter

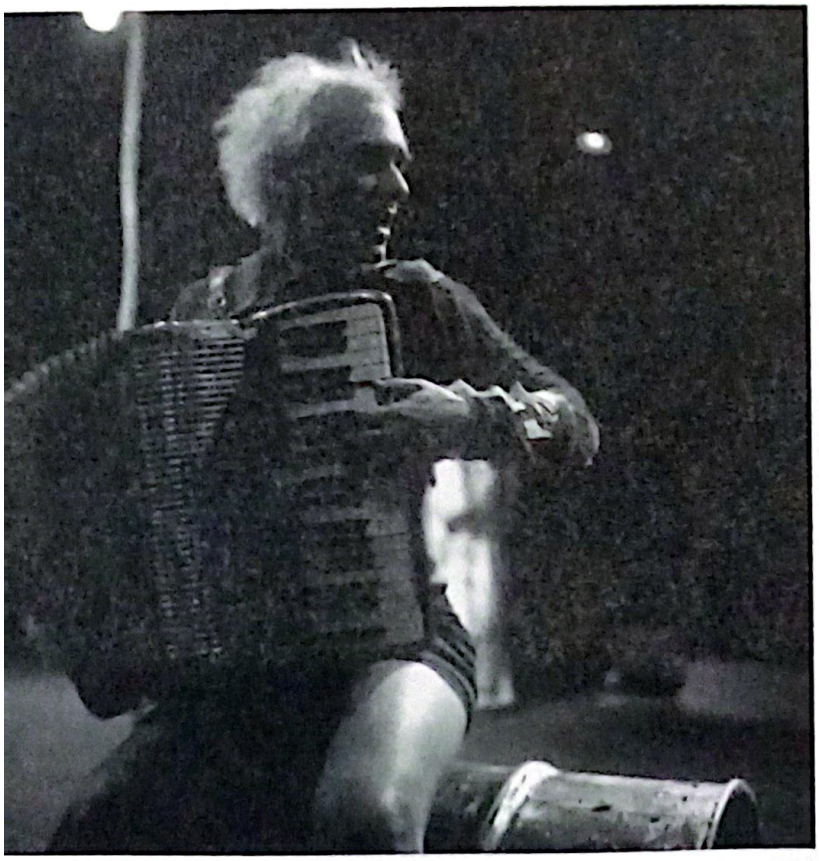


Foto de Joana Mattei: *Babilônia*, de Reinaldo Maia, direção de Marco Antonio Rodrigues, 2001. Dagoberto Feliz.

a palavra, é claro, mas também sem necessariamente privilegiá-la à moda francesa... Porque a própria característica do palco é o cruzamento de muitas questões, é o cruzamento de linguagens. Acho que é isso.

Aimar Você diz que sempre foi avesso a trabalho em grupo, você não acredita em grupo e eu comungo da mesma fé, ou da mesma falta de fé, eu não acredito em grupo, apesar de eles existirem e estarem fazendo o melhor teatro brasileiro desse momento.

Fátima Em que você acredita?

Aimar Eu não acredito em nada (*risos*). Eu acredito em indivíduos. E acredito que os grupos funcionam na medida em que há uma coincidência, uma confluência de interesses de indivíduos durante um espaço de tempo. Acredito também que nenhum grupo de teatro consegue fazer esse arco de sete, dez anos, sem ser, em certa medida, aglutinado pelo projeto estético de um artista. Então, o Oficina é o Zé Celso; o Arena, tem o Arena de antes, claro, mas é o Arena do Boal e assim por diante. Como você mesmo disse, no Folias tem você, mas tem o Maia, o Dagô que, nesses últimos anos, acho que dirigiu mais espetáculos que você dentro da companhia. Quer dizer, há, se não um conflito, uma multiplicidade de tendências aqui. Eu queria saber, em primeiro lugar, como isso é tratado, não do ponto de vista político, mas do ponto de vista estético, se existe a preocupação em encontrar uma síntese disso; em segundo lugar, se você sente o grupo como uma possibilidade de materialização desse seu projeto individual; em terceiro lugar, como é que você vê os outros projetos, o projeto do Maia e o projeto do Dagô, dentro disso.

Marco O Dagô tem uma formação basicamente musical, então o teatro dele acaba sempre enfatizando essa vertente. O Maia é muito mais ortodoxo. E eu estou no meio disso, de alguma forma. Às vezes eu venho ver ensaio, interfiro, sugiro... tem coisas que se diz, e tem coisas que não se diz, é como relação de marido e mulher, tem coisas que não adianta você dizer, a

não ser que você queira brigar. Você já fotografa como algumas coisas funcionam e algumas coisas você empurra para debaixo do tapete e eles empurram para debaixo do tapete as minhas coisas também. E a gente convive, acho que a gente convive muito bem dentro desses limites. Eu acho que existe uma irregularidade, a gente ainda tem que encontrar um norte.

Fátima Irregularidade de quê?

Marco De produção. De qualidade da nossa produção. Isso se refere a todos nós Eu acho que a gente tem que encontrar um denominador. Nós temos trabalhado firmemente nisso. É lógico que isso se dá pela prática, por uma sintonia fina em relação ao que se faz, isso se dá pelo desejo, por uma ambição, ambição no bom sentido. Isso é sempre difícil de equacionar, por isso acho que agora a gente tem que se voltar mais para dentro. Nós temos um projeto grande aqui, um projeto muito ambicioso, que é o *Otelo*, de Shakespeare, que eu vou dirigir.

Aimar Dentro disso, explicita qual é o teu projeto estético. E aí, como provocação, eu te digo, olhando de fora: você está procurando uma síntese do Plínio Marcos com o Bob Wilson.

Marco (*risos*) Talvez. Não sei dizer mesmo. Eu acho que cada obra acaba seduzindo a gente pelas suas próprias características...

Aimar E o que te seduz numa obra?

Marco O que me seduz no *Otelo*: primeiro, a figura do Otelo, que eu acho que é o alpinista, o carreirista. A história de amor é o senso comum e vai estar preservada na montagem, lógico, a história de ciúmes. Mas me interessa muito, fundamentalmente, a questão política de alguém que vende seu povo para dominar outro, o que eu chamo de carreirismo, e que é uma característica que tem muito a ver com a nossa marca de estrutura de poder hoje. Por outro lado, como é que se

representa o personagem da Desdêmona? Ou seja, para isto é preciso solucionar uma questão que está lá atrás: como é que se representa uma tentativa de associação entre a aristocracia e o trabalho e, no nosso caso aqui, brasileiro, hoje, entre a burguesia e o trabalho, como é que isso vai se dar? O que vai acontecer com isso? Desdêmona é pura e simplesmente uma personagem apaixonada? Mas não existe a paixão em si, o amor em si, a paixão tem que ser por alguma coisa, então o que move essa mulher dentro dessa estrutura de poder? O que é que está movendo esta nossa burguesia? Além disto, *Otelo* é a única das quatro grandes tragédias de Shakespeare em que o protagonista não é um nobre, é um guerreiro, um lutador...

Aimar *Otelo* então é uma metáfora da eleição do Lula como um novo rearranjo do poder, desta vez contando com os trabalhadores na divisão da partilha?

Marco Sim, sim. Que a gente espera que não seja uma tragédia, vamos trabalhar muito por isso (*risos*), para que essa vitória aconteça. Lutamos muito pela eleição do Lula, mas, ao mesmo tempo, a nossa tarefa continua sendo a mesma, a gente tem que tentar olhar na frente pra prevenir, tem que refletir sobre isso. Nosso papel como artistas é esse: ganhamos uma batalha muito séria neste país, mas ainda não usufruímos da vitória. A tragédia existe no horizonte como sombra e como potência. Vamos ter que lutar muito pra evitá-la, pra consolidarmos essa conquista.

Fátima Olhando o currículo da Companhia, eu observo que, fora o *Happy End*, da Elisabeth Hauptmann e o show musical *Surabaya Johnny!*, com canções de Brecht e Kurt Weil, vocês têm trabalhado em geral com autores brasileiros: Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, com *A maldição do Vale Negro*, Plínio Marcos com o *Assassinato do anão do caralho grande*, José Antônio de Souza, em *Cantos peregrinos*, César Vieira em *Um uísque para o Rei Saul*, além do fato excepcional de que vocês dispõem na

companhia de um dramaturgo, que é o Reinaldo Maia. Em que medida é importante para vocês montarem dramaturgos brasileiros e, mais, criarem seu próprio material dramatúrgico como em *Pavilhão 5* e *Babilônia*, ambos do Reinaldo Maia?

Marco Eu acho que é tudo politicamente circunstancial, não existe uma intencionalidade nisso. Você estava lendo aí o repertório e eu estava surpreso com isso... Por que circunstancial? Por exemplo, nós queríamos fazer uma peça sobre os nossos vizinhos, os mendigos, os sem-teto. Então, nessa medida, a presença do Maia – extrapolando o papel central que ele tem como pensador, como militante das questões públicas de cultura, como companheiro pau-pra-toda-obra que é – é fundamental, porque aí a gente viabiliza essa dramaturgia. Agora, a circunstância podia ser outra. Por exemplo, eu vi uma dramaturga londrina, a Sarah Kane, que eu gostaria muito de montar no Brasil, mas acho que ela é inadequada devido às condições da nossa sociedade. Ela não é muito conhecida aqui, ela tem cinco textos escritos e se matou com 26, 27 anos, uma coisa dessas. E a dramaturgia dela é muito poderosa, mas é muito poderosa para uma sociedade que não é uma sociedade em construção, é uma

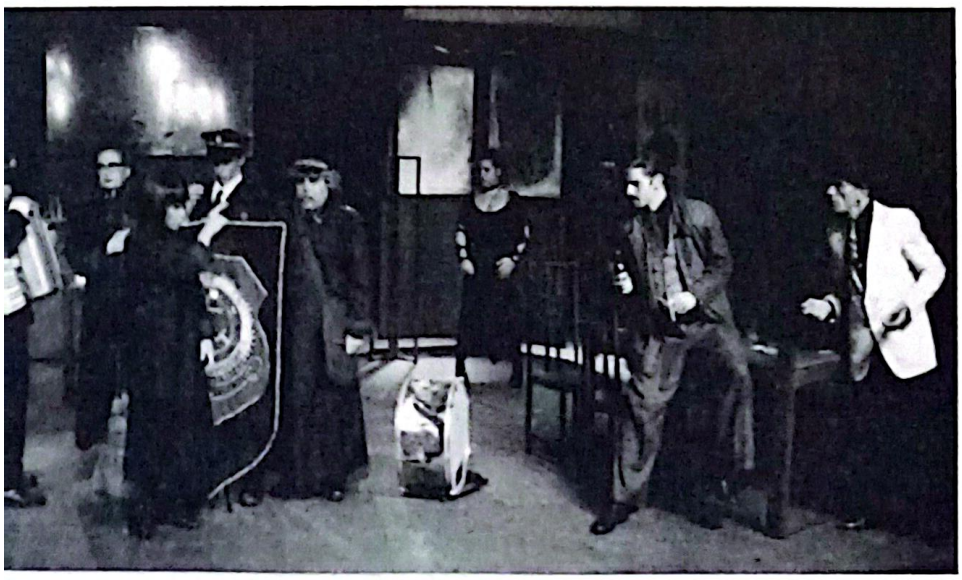


Foto de J. Blanc: *Happy end*, de Elisabeth Hauptmann, direção de Marco Antonio Rodrigues, 2000. Dagoberto Feliz, Lílian Blanc, Renata Zhaneta, Zeca Rodrigues, Nelsinho Ribeiro, Nani de Oliveira, Bruno Perilo, Fernando Bezerra.

sociedade construída. Eu não sei qual é o sentido, ou qual seria a transposição dela para cá, embora eu esteja até estudando com o Laerte Melo a possibilidade de fazer um dos textos dela. Se as circunstâncias políticas e sociais mudarem muito rapidamente, fazer a Sarah Kane seria muito oportuno, entende? É uma coisa de circunstância. Às vezes a coisa é casual mesmo: O *Cantos peregrinos*, por exemplo: o Zé Antônio queria fazer uma leitura dramática do texto na sociedade Gastão Tojeiro aqui em São Paulo... Isso há muitos anos, o *Cantos peregrinos* tem sete anos, é o espetáculo mais antigo da gente...

Aimar Desculpa. O melhor.

Marco Obrigado (*risos*). Nós fizemos o *Cantos peregrinos*, porque o Zé nos propôs que fizéssemos a leitura. Eu gostei muito do texto, só que ele originalmente era um monólogo. Eu falei: "olha, eu gostaria de fazer, mas não como um monólogo, você topa que eu corporifique os personagens?" Porque é uma visão da criação do mundo a partir da Lilith, numa relação divertida com Deus e o Demônio, é um triângulo amoroso. Propus que a gente fizesse a divisão em três personagens, o Zé topou e então a gente resolveu fazer. Mas foi uma circunstância. As coisas acontecem muito assim. Para registrar, entrou o Dagoberto Feliz.

Bom, eu também dou aula no Teatro-escola Célia Helena e, normalmente, quando a gente pega jovens estudantes, nos primeiros encontros, eles dizem: "nós queremos falar para as pessoas", "nós queremos acordar as pessoas" etc. Aqui, já passamos da fase das denúncias. Ora, todo mundo sabe que todo mundo sabe da desgraça, da miséria, da selvageria. Nós trabalhamos com a idéia de *nos* acordarmos, de *nos* entendermos, de investigarmos de que forma *nós* estamos contribuindo para este estado de coisas que nos miserabiliza a todos. Se o mergulho for profundo e sincero, com certeza há de ter comunicação. É preciso que nós estejamos seduzidos, mobilizados por algum projeto, pra que ele desperte nossas melhores energias e seduza quem vê. E nós temos muitos

projetos que nos seduzem. Em suma, hoje a gente não sofre de falta de projeto. Eu acho que só se vivêssemos 200 anos daria para fazer todos os projetos que temos na cabeça. Então, a questão não é, já foi: o que a gente vai fazer? O que a gente escolhe? Hoje eu me pergunto quais são os temas, que *não* nos mobilizam que não nos movem e que, por fazerem parte do senso comum, possam gerar algum tipo de projeto contrário e, por isso mesmo, relevante pra ser feito. Por exemplo, eu acho que o teatro hoje é muito auto-referencial, daí que, quanto mais auto-referencial ele for, mais vai ficar se reproduzindo só para si mesmo. Ou seja, você vai ver um espetáculo de teatro e, em geral, você conhece 80% da platéia. Então, coisas como *Sete minutos*, do Fagundes, eu acho que são equivocadas. Ora, a grande mensagem, o grande testemunho de um grande ator, porque ele é um grande ator, é que o público tem que chegar na hora! Tenha paciência...

Fátima Isto está, inclusive, nos anúncios...

Marco A peça é montada em cima disso. O atraso do público, o barulho do celular. Se isso o seduz, ótimo, então faça. Mas não nos seduz, a auto-referência não nos seduz, nos seduz muito mais a desimportância. *Babilônia*, por exemplo, é uma coisa que trata da desimportância do homem, da poesia do lixo, a partir, inclusive, da poética do Manoel de Barros.

Fátima Eu não vi o Fagundes, mas penso sob um outro viés. Acho que essa confusão entre a criação e tudo aquilo que cerca a criação é o que está mobilizando as platéias, que querem ver os bastidores como querem ver a intimidade dos participantes do *Big Brother*, acho que o espetáculo do Fagundes se deixa levar por ali.

Marco É um negócio.

Fátima É. Mas não acho que toda vez que se pensa sobre o próprio teatro e se cai no que você chama de auto-referência se faça necessariamente uma coisa menor,

essa questão merece ser pensada. E há várias formas de pensá-la.

Aimar Vou pegar uma carona nessa pergunta. O Fagundes está falando, eu não vi o espetáculo, não estou me referindo a ele, mas ele está falando para uma platéia de classe média, consumidora, que, mal ou bem, substituiu a platéia burguesa que ia ao teatro antes. A tua platéia é outra e eu queria saber: quem é a tua platéia? Para quem você está falando? Vocês estão formando uma platéia?

Marco Acabou de chegar o Carlão, que faz parte da gerência e é ator do Folias.

Olha, eu acho que a platéia da gente é basicamente moçada, estudante, gente daqui da comunidade, e dos vários segmentos sociais dos quais os atores fazem parte. Por exemplo, o Ailton Graça é, além de excepcional ator, mestre-sala e perueiro, fiscal de lotação. Então, vem um monte de gente de lotação, vem um monte de gente de escola de samba, tem essa mistura aí. Agora, eu acho que também não ficam de fora outras platéias, que não vêm aqui no Galpão porque o entorno é, só na aparência, assustador. Mas quando a

Foto de Joana Mattei: *Babilônia*, de Reinaldo Maia, direção de Marco Antonio Rodrigues, 2002. Carlos Francisco.

Foto de Angela Di Sessa: *Tronodocrono*, de Gabriela Rabelo e José Rubens Siqueira, direção de Dagoberto Feliz, 2000. Patrícia Barros e Valdir Rivaben.

gente se apresenta em outros espaços, no Teatro do SESI, por exemplo, é esta platéia que lota a sala.

Aimar Mas, mais do que isso, ela dialoga com o teu espetáculo?

Marco Sim, e às vezes muito bem. Com alguns espetáculos mais, com outros menos. Voltando ao teatro referencial nesta linha bastidores de programa de televisão, eu insisto é no seguinte: se este teatro se propõe a ser educativo, ele está com um problema sério de esquizofrenia, porque ele mesmo criou a deseducação através até da comunicação de massas; segundo, ele é antigo, do século XIX, é o teatro da diva, é a coisa mais atrasada que tem; terceiro, não é *bom*, e isso é que é o fundamental, não ser *bom*. Aí é que nos atrapalha a todos: o buraco fica rebaixado ainda mais pela falta de qualidade. O problema que eu acho que a gente tem na mão, enquanto teatro de grupo, não estou falando do Folias, é que o legado desta geração que, em 70, cerrou fileiras contra a ditadura, hoje é tétrico e patético. De alguma forma, em sua quase totalidade, os grandes artistas, no sentido do reconhecimento público, abdicaram de fazer arte: se dedicam à fama, aos negócios. São garotos-propaganda de si mesmos, portanto suas "obras" têm que ser auto-referenciais,

senão não vendem. Daí a impossibilidade de um teatro auto-referencial hoje. Por melhor que seja, vai resultar reacionário porque carrega água pra este tipo de negócio. De novo a questão do valor do teatro! Então, como é que esse teatro pode ser visto, se ele não tem valor para si mesmo? Ele só é auto-referencial como negócio. E ele é mentiroso enquanto estrutura.

Aimar Por quê?

Marco Porque ele desconhece que ele mesmo causou a deseducação, causou a distância do público, que ele mesmo caminhou, usufruiu dessa farra que foram as leis de incentivo, de renúncia fiscal no governo do Fernando Henrique. Quer dizer, o cara pega um milhão, um milhão e meio, de dinheiro público, note bem, monta um espetáculo de quatro pessoas e cobra 50, 60 paus o ingresso e tanto faz. Quando começam os ensaios, já fica determinado o encerramento da temporada. Se for um sucesso ou não, não interessa, é até bom que não seja.

Aimar *Primavera para Hitler*. Tem que fracassar para lucrar mais.

Marco Exatamente. Até porque se você ficar com aquele espetáculo numa temporada curta, você articula outro em seguida e já "capta" mais um milhão e meio. Não se está dependendo da freqüência do público, não se está dependendo do sucesso, portanto, dane-se a qualidade. Então o espetáculo estréia, vamos fazer dois meses no Rio de Janeiro, um mês em São Paulo, quinze dias em Brasília, quinze dias em Belo Horizonte e acabou. Esse é o problema principal que eu acho que os grupos têm na mão, do ponto de vista institucional, então não dá para ser auto-referencial. Porque o paradigma que o público tem do teatro é esse de revista *Caras*, quer saber qual é a intimidade da estrela, o bastidor, como é o camarim, quantas amantes tem, se tem filho ou não tem. É uma coisa espúria.

Fátima Quanto a isto, eu só posso concordar. Eu estava tentando pensar no que está orientando essa massa de público que a gente vê em certos lugares e não vê em outros de forma nenhuma. O que você chama de auto-referência tem outras ressonâncias para mim, mas não dá pra discutir isto agora. Bom, aproveitando que chegou o Dagoberto, eu queria falar um pouco da função da música nos espetáculos do grupo. A precisão, por exemplo, do *Happy End*, era impressionante e provinha não apenas das marcas, que eram muito criativas, mas também da qualidade do desempenho musical dos atores. Vocês têm um treinamento musical e vocal sistemático?

Dagoberto Feliz Não existe um trabalho sistemático que independa do espetáculo a ser montado. Acho isso uma falha... A gente tem um coro no Folias que poderia até funcionar para os atores daqui, mas, por problemas de horário, isto acaba não acontecendo. O que acaba acontecendo é você trabalhar em cima do espetáculo que vai ser montado. A gente faz uma certa pressão em relação aos atores para eles aprenderem pelo menos um instrumento, daí você pode trabalhar daqui a cinco anos com uma orquestrinha. Seria legal. Não sei se vai acontecer, mas a intenção é essa.

Fátima Carlão, eu queria saber quais são as suas funções na gerência, quais são as formas de organização mais eficientes para que o grupo não empaque em pequenas tarefas que podem ser resolvidas rapidamente. Como é que você faz? Você tem carta branca, tem que consultar todo mundo?

Carlão Na verdade, é um colegiado, cada um tem a sua área específica de atuação, mas todo mundo acaba dividindo tudo. Atualmente a gente tem uma pessoa, que é a Gisele Valeri, atriz também, que tem uma formação de engenharia e um senso prático melhor do que todos nós, e que deu uma força grande na questão da organização da burocracia, pagamento de contas, impostos, taxas, essas coisas. Eu organizo mais a área física do teatro: equipamento, água, luz, eu fico de olho para ver se tem

alguma coisa que está minando a estrutura do teatro. Tem a Patrícia Barros, que cuida de projetos e divulgação; eu e o Dagoberto assinamos as contas, respondemos juridicamente pela empresa. Tem o Reinaldo Maia e o Marco Antonio que fazem a parte filosófica, institucional e de militância política. Isso tem uma importância fundamental. E eles nos ajudam também a pensar estrategicamente a longo prazo como é que vai caminhar o grupo. Tem a Nani de Oliveira, que cuida mais especificamente de vendas e contatos, de viagens de espetáculos, patrocínios. É basicamente isso. E temos também, não diretamente ligados, mas que nos auxiliam constantemente, o Zeca Rodrigues, que faz a parte de programação visual dos espetáculos e os *lay outs* de projetos, e a Adriana Chung que cuida dessa parte de apresentação dos projetos.

Fátima Vocês têm encontros periódicos?

Carlão Temos uma reunião, que deveria acontecer semanalmente, mas que acaba acontecendo na medida da necessidade. E é claro que no dia-a-dia a gente vai se falando, trocando informações.

Foto de Joana Mattei: *Las muchachas*, livremente inspirado em *L'orchestre*, de Jean Anouilh, adaptação e direção de Dagoberto Feliz, 2002. Ricardo Sawaya.

Fátima Como se estruturam as finanças de vocês nesse momento? Bilheteria, apoio, patrocínio, convênios...

Carlão A bilheteria não é o que nos ajuda, mal dá para o papel higiênico.

Fátima Quantos por cento do total do orçamento vocês atribuem à bilheteria?

Carlão 1%, talvez. É muito pequeno o valor da bilheteria. Não é o que nos mantém. A gente tem um apoio, via Lei Mendonça, de duas empresas, a Odebrecht, e a CBPO. Uma nos patrocina mensalmente com oito mil reais e outra com dois mil reais, então nós temos dez mil reais que nos ajudam a pagar as contas, telefone, aluguel. E, por exemplo, *Babilônia* contou com o projeto Residência. Eventualmente contamos com algum outro patrocinador, temos, por exemplo, a Stage Luz e Magia, que não nos dá dinheiro mas nos empresta todos os refletores que nós temos aqui. E agora ganhamos a Lei de Fomento, e tivemos também o Prêmio Teatro do Cidadão. O Marco já falou sobre isso.

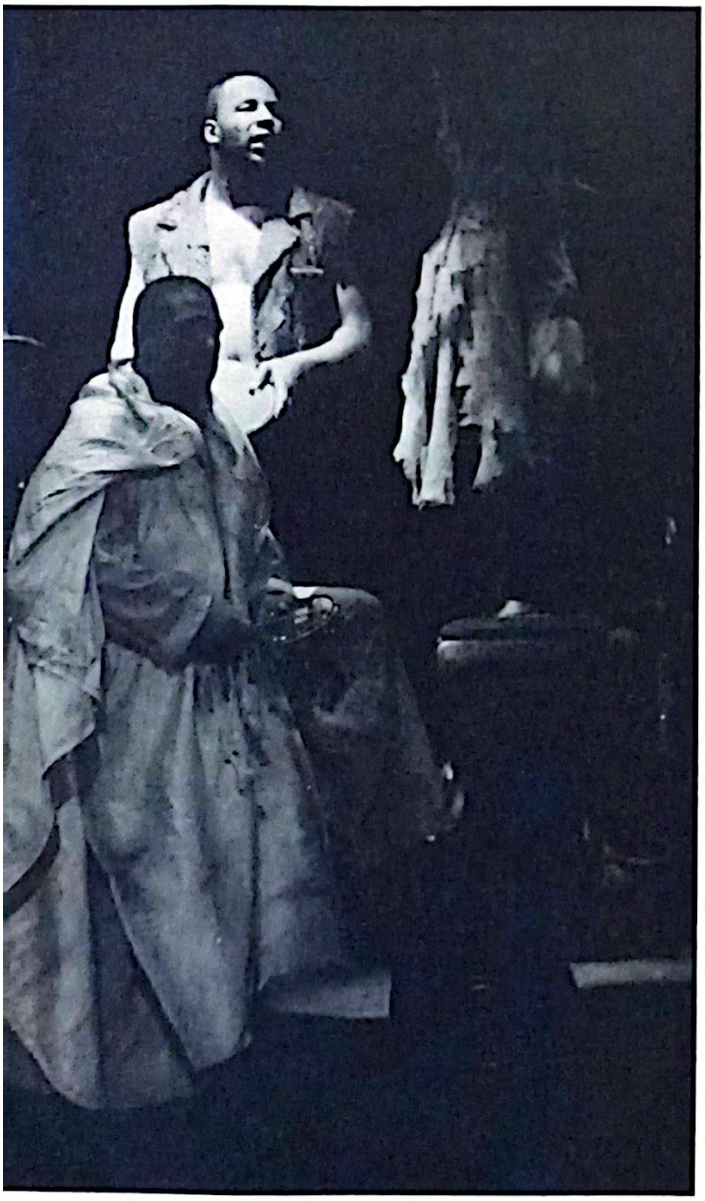


Foto de Joana Mattei: *Babilônia*, de Reinaldo Maia, direção de Marco Antonio Rodrigues, 2001. Carlos Francisco, Ailton Graça e Juliana Balsalobre.

Marco Eu e Reinaldo Maia não participamos da administração em si, composta por Carlão, Dagô, Nani e Patrícia, que são os profissionalizados, que recebem, por exercer essas funções, a fantástica quantia de 800 reais por mês para ter dedicação exclusiva e integral, com cobrança de horário de todo mundo, todo mundo enche o saco com isso. Eu sou o primeiro. Aí tem a Gisele, que acho que tem um salário mais fantástico ainda, de 300 reais. Tem a Adriana Chung, que cuida dessa parte de administração e é figurinista, e agora ganha um pouco mais, 600 reais, porque trabalha na oficina de circo junto com a Mariana Maia que é a preparadora circense. Há três meses as oficinas externas são patrocinadas pela oficina Oswald de Andrade, que também banca o coral.

Fátima Eu queria perguntar a respeito do Projeto Residência Externa, da Oficina Cultural Oswald de Andrade, no âmbito do qual vocês criaram o espetáculo *Babilônia*.

Marco A gente de alguma forma já tinha tido esta experiência com *O assassinato do anão*, só que lá o elenco era constituído por atores selecionados para aquela oficina. O Residência não funciona assim. Eles avaliam o teu projeto de montagem, aprovam ou não, com corte ou não (o nosso foi aprovado integralmente; era um projeto de 60 mil reais, dez mil por mês). O projeto consistia, pois, na montagem do espetáculo, condicionado à realização de um conjunto de oficinas diretamente ligadas ao processo de criação do trabalho.

Fátima O texto foi criado ao longo do período?

Marco Não. Existia já uma primeira versão, hoje acho que já estamos na vigésima ou sei lá qual. O texto sofreu alterações durante a oficina de dramaturgia do *Babilônia*. Havia oficinas de cenografia, de figurino, de interpretação etc... na verdade, nos dois primeiros meses, os participantes trabalharam junto com o elenco e depois ficaram como assistentes, como ouvintes. Foi um projeto muito curioso, porque envolveu umas 50, 60 pessoas aqui dentro. Para o elenco e para mim foi uma

experiência interessante, porque você está o tempo inteiro com uma platéia, você está sendo observado o tempo todo.

Fátima Essa platéia tinha voz?

Marco Tinha. Tanto que algumas contribuições vieram deles. Por exemplo, a música de abertura do *Babilônia* era outra, até que um dos participantes da oficina me mostrou uma música muito mais adequada. Enfim, houve muitas contribuições, inclusive interdisciplinares: alguém da oficina de interpretação sugeria alguma alteração na própria dramaturgia. E por aí afora. Às vezes o elenco me chamava a atenção, especialmente a Beth Dorgan, atriz rara, com quem a gente sonhava à distância e que finalmente conseguimos trazer pro Folias, via *Babilônia*: "você devia chamar todo mundo para conversar, você está fechando demais." Foi muito interessante.

Fátima Alguns dos espetáculos do Folias como o *Happy end* e o *Surabaya, Johnny* foram realizados em parceria com o Grupo Tapa. Como funciona esse trabalho inter-companhias?

Marco Eu acho que para o Folias foi muito importante a proximidade com o Tapa. Primeiro, porque o Eduardo Tolentino, que é o diretor artístico do Tapa, é um cara de uma formação muito sólida, culturalmente, é um cara que tem um olhar muito rigoroso. E os atores do Tapa têm uma disciplina bastante próxima da gente, inclusive. Então não tivemos atritos. É lógico que são culturas e estéticas diversas e chega um momento em que elas têm que se divorciar; mas, naquele momento, a proximidade foi muito importante.

Fátima Mas o objetivo era mesmo uma parceria pontual, não?

Marco A gente é meio irmão ético. O Tapa duzentas mil vezes veio em socorro da gente...

Fátima Que tipo de socorro?

Marco Por exemplo, em *Folias fellinianas*, quando fomos estrear, conseguimos perder todos os editais públicos de teatro. Estreamos no Centro Cultural da Favela Monte Azul e depois não tínhamos o que fazer com o espetáculo. Aí o Eduardo Tolentino falou: "olha, eu vou parar dois meses, então vocês vêm para o Aliança Francesa e fazem o espetáculo aqui", e foi o que viabilizou a vida do espetáculo. O Eduardo foi fundamental em toda a questão estrutural do *Arte contra a barbárie*, por conta do rigor mesmo dele. A gente aprendeu muito: até do ponto de vista do acabamento aprendemos muito com a Lola Tolentino, que é a figurinista do Tapa. A gente tinha um certo descuido, esse descuido que você vê aqui um pouco não era só interno, ele também estava no palco. Aprendemos a ser mais cuidadosos e precisos.

Fátima Você acha que a forma de estruturação do grupo, a forma de relação entre as pessoas acaba necessariamente aparecendo na cena?

Marco Acho que sim. O que é bom, porque a gente pára para pensar sobre a gente mesmo, sobre como é que a gente age, como é que a gente está lidando com as coisas.

Foto de Angela Di Sessa: *Folias fellinianas*, de Reinaldo Maia, direção de Marco Antonio Rodrigues, 1998. Renata Zhaneta e Patrícia Barros.

Foto de Zeca Rodrigues: *Cantos peregrinos*, de José Antônio de Souza, direção de Marco Antonio Rodrigues, 2002. Renata Zhaneta, Reinaldo Maia, Fernando Paz, Bruno Perilo e Dagoberto Feliz.

Fátima Vocês já receberam uma série de prêmios e indicações para prêmios, o que eles significam para a continuidade do trabalho do grupo?

Marco Como o Carlão estava dizendo, a nossa bilheteria representa muito pouco, às vezes o Galpão do Folias é apenas uma vitrine para viabilizar o dia-a-dia. Eu acho que, inclusive, estamos sofrendo um problema agora de acomodação, por conta de termos conseguido momentaneamente equacionar a questão financeira.

Fátima Que tipo de acomodação?

Marco Quando a água batia na bunda, no sentido de que ou se paga a luz ou vão cortar, a gente acabava se virando e vendendo espetáculo de alguma forma, inventando alguma coisa. Nesse sentido, os prêmios são muito importantes, acabam por representar um selo de qualidade. E tem alguns lugares onde não conseguimos entrar até hoje. Por exemplo, o Festival de Porto Alegre, o de Londrina, o FITEI de Portugal. Deixa Portugal de lado, o mais estranho são os daqui mesmo... Quer ver? Como eu trabalho muito, há uns anos eu tinha quatro espetáculos em cartaz. Eram de produções diversas e todas se candidataram ao Porto Alegre em Cena: o *Cantos peregrinos* era do Folias; *O assassinato do anão*, era uma produção da

Oswald de Andrade, não tinha nada a ver com a gente especificamente; o *Senhora dos afogados* era uma formatura do Teatro-escola Célia Helena; e tinha ainda o da EAD, *A revolução dos beatos*. Segundo um dos produtores, a resposta do Luciano Alabarse, que era o curador do festival, foi: "eu não vou botar nada desse cara, não, ele deve ser muito picareta, ele faz coisas demais". Bom, isso é um parênteses, uma piada no meio da conversa. Mas acho que os prêmios ajudam fundamentalmente nisso, eles acabam por representar um selo de qualidade.

Fátima Vocês acham que a crítica tem decodificado com precisão, com acerto, o trabalho de vocês?

Marco Quando eles vêm, porque em geral eles não vêm. Eu considero que a gente tem um único crítico em São Paulo, hoje, que se chama Mariângela Alves de Lima. Ela, com certeza, tem sido muito importante para a gente. Mas é pelas dificuldades relativas ao exercício da crítica que temos o Conselho. A importância dele é ficar refletindo sobre aquilo que fazemos. Às vezes, como eles estão mais próximos hoje, com menos rigor do que a gente gostaria.

Fátima Você acha que a distância é necessária para que se possa refletir sobre um objeto de trabalho?

Marco É, sim. Sérgio Buarque de Holanda mostra isto em *Raízes do Brasil*. A gente, na verdade, não consegue sair da constituição da corte e a intimidade acaba também gerando a promiscuidade. Eu acho que, se houvesse essa distância, de forma imparcial, seria ótimo, mas ela não existe. A gente tem alguns amigos que são críticos e que conseguem manter essa distância. Tem o Jefferson del Rios, que escreve para a revista *Bravo!* e que é um amigo muito próximo da gente aqui, mas que nunca escreveu nenhuma crítica sobre o Folias. Tem a Sílvia Fernandes, que escreveu na *Bravo!* sobre *A maldição do Vale Negro*. Você tem os resenhadores, como o Sérgio Coelho, por exemplo, da *Folha de São Paulo*, o Agnaldo Ribeiro

da Cunha, que é o crítico do *Diário de São Paulo* e que tem acompanhado nosso trabalho sempre com um olhar positivo. Mas, hoje, o cara é obrigado a escrever em 40 linhas a análise de dois espetáculos!!! Então você tem o problema da editoria, dessa coisa ligeira, meia-boca, que são os cadernos de cultura dos grandes jornais e ainda tem o problema da própria estrutura do crítico que, em geral, não está preparado, que não tem um olhar fora dos cânones dramáticos para avaliar qualquer obra. O instrumental é muito ralo. Mas nós temos também outros amigos na imprensa que são importantes para a gente, o Walmir Santos na *Folha*, a Beth Néspoli, no *Estadão*.

Fátima Eu estou querendo saber se vocês se consideram lidos de uma forma rica e produtiva por aqueles que escrevem sobre vocês.

Marco Não, de forma nenhuma.

Fátima Mas nem a Mariângela?

Marco A Mariângela, sim, com certeza. Ela e o Agnaldo, mas o Agnaldo precisaria de mais espaço. Nós precisamos de uma crítica menos diletante, com mais poder de fogo dentro da própria estrutura do jornal.

Fátima Como os integrantes do Folias se organizam para que seja possível conjugar o trabalho no grupo e atividades solo?

Marco Eu acho que quem mais trabalha fora daqui sou eu; acho que o Dagô também, mas tem alguns que estão impedidos pela própria função que exercem, como o Carlão, a Patrícia e a Nani. Agora com o Fomento a gente vai poder profissionalizar um núcleo de atores, quer dizer, estimamos que se consiga dar uma ajuda de custo de 700 reais para cada ator e aí poderemos ter uma carga de trabalho de seis a sete horas diárias. Isso vai ser possível fazer.

Fátima Quando vocês fazem uma venda, por exemplo, alguém quer comprar *A maldição*, vocês têm que reensaiar. Como é que vocês se ordenam? Vocês têm assistente de direção?

Dagoberto Como *A maldição* já está em cartaz há bastante tempo, o elenco mesmo se organiza. Tem uma assistência que a Nani faz. *A maldição* está na mão dos atores, completamente. O *Single Singers Bar* também está na mão dos atores, mas talvez esteja menos organizado que *A maldição*. A gente está ensaiando o *Cantos* ainda sem o Marco ter revisto, mas em algum momento ele vai rever, claro. Se o espetáculo está meio em cartaz, vendendo sempre, aí fica mais fácil.

Fátima Eu gostaria que Marco Antonio falasse da experiência que teve como secretário de cultura da prefeitura petista de Santos, documentada no livro *Santos, ano 450*, que eu acho bem legal. Aquilo ali é o manual da boa gestão pública, com todas as suas inquietações, problemas. Como você concebe, Marco Antonio, a intervenção do poder público no fomento ao teatro? O que você acha que seria um conjunto de medidas interessantes para o teatro?

Marco Nós fazemos parte, como fundadores, do *Arte contra a barbárie*, que eu acho que foi uma das

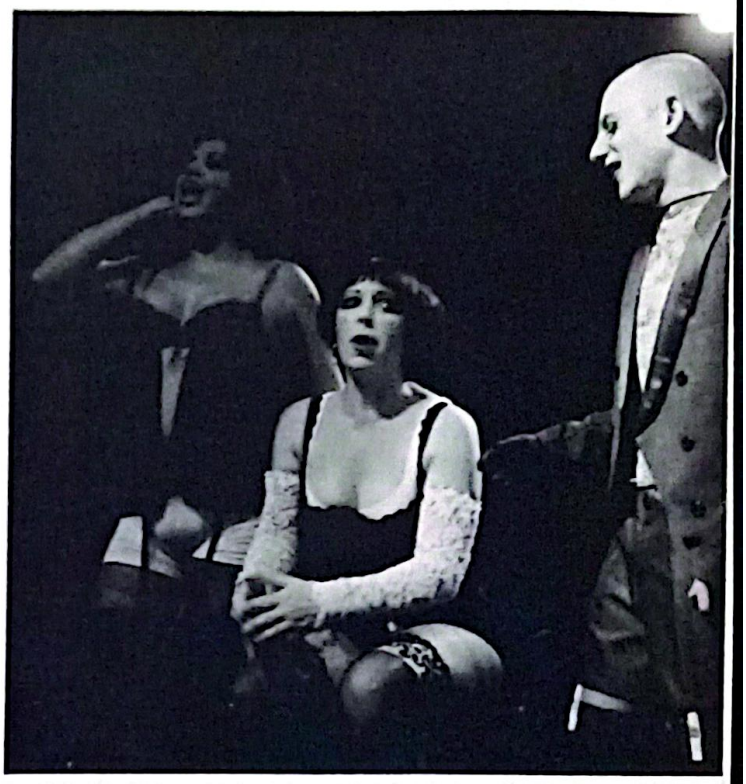


Foto de Joana Mattei: *Single Singers Bar*, direção e concepção de Dagoberto Feliz, 2002. Nani de Oliveira, Silmara Deon e Fábio Saltini.

coisas mais importantes que aconteceram no país, com relação à política para o teatro. Falando do ponto de vista do teatro de grupo, que é onde eu estou mais centrado, a gente precisa garantir mais espaço e tempo, primeiro para chegar no público, o que não é simples, por conta das dificuldades de divulgação. Acho que é fundamental a intervenção do Estado, uma intervenção democrática, com a participação dos fazedores, com recurso mesmo, recurso orçamentário. O Lula, inclusive, já se comprometeu a, no final da gestão, subir para 2% o orçamento para a cultura, que hoje é de 0,25%. Esse é o mesmo quadro que a gente tem nos municípios, no município de São Paulo, no governo do Estado, a percentagem é a mesma. Ou seja, a gente diz no *Arte contra a barbárie* que o pensamento criativo no Brasil não chega a valer 1%. Quer dizer, se a gente não acreditar que ele possa valer 1%... E a gente sabe que o grande capital, o grande patrimônio mesmo está no teatro, por conta da sua questão artesanal, por conta da sua facilidade, por conta da sua militância, da sua possibilidade de organização. Estimular e fomentar teatro, dada a sua capilaridade, é fundamental pra incendiar a cultura e refundar humanidades do ponto de vista da construção de uma sociedade democrática de fato. Do ponto de vista regional e nacional, eu acho que temos que criar formas de circulação, de jeito a favorecer e facilitar a circulação artística de qualidade. Eu acho que a gente tem que centrar fogo nessa questão. Não tem essa visão democratista de que o Estado não pode intervir, não. O Estado sempre intervém: quando ele cria estas formas de passar a responsabilidade para o *marketing* das empresas, ele está intervindo. Então, partido eleito tem a obrigação de deixar clara qual é a sua política cultural, de implementá-la, claro, dialogando com a sociedade, mas é obrigatório que existam recursos para isso: cultura precisa passar a ser prioridade de estado. Urgentemente!

Fátima Que contrapartida social você acha que as peças do teatro comercial poderiam dar à comunidade?

Marco Primeiro, acho que elas têm que ter qualidade, isso devia ser regido por edital de alguma forma, e aí você estabelece os critérios, critérios claros, a partir dos quais você possa competir visando à excelência. Em segundo lugar, facilitar mesmo o acesso do público. O ingresso não pode custar 80, 100 reais, 50, 60 reais, num país onde o salário mínimo é de 240 reais. E fomentar não significa dar ingresso de graça, porque em 25 anos de atividade em São Paulo eu nunca vi essas políticas ridículas de um real, de ingresso gratuito, melhorarem qualquer coisa. Virou tudo uma grande liquidação, cada vez piorando mais! Olha, as pessoas têm que querer ir ao teatro, que precisa ser, como Brecht queria, "o supérfluo desejável". Têm que desejar, querer, ter tesão por, do mesmo jeito que se gosta de tomar uma cerveja, de comprar uma roupinha. Ou seja, é preciso *querer* ir ao teatro. Não pode ser uma coisa chata, uma obrigação, ou então: "eu quero ir lá para ver se o ator está mais gordo ou mais magro", enfim. Criar uma cultura teatral é fundamental no momento em que a gente sai de 500 anos de império e entra na república. Finalmente!!!!!

São Paulo,
26 de outubro de 2002

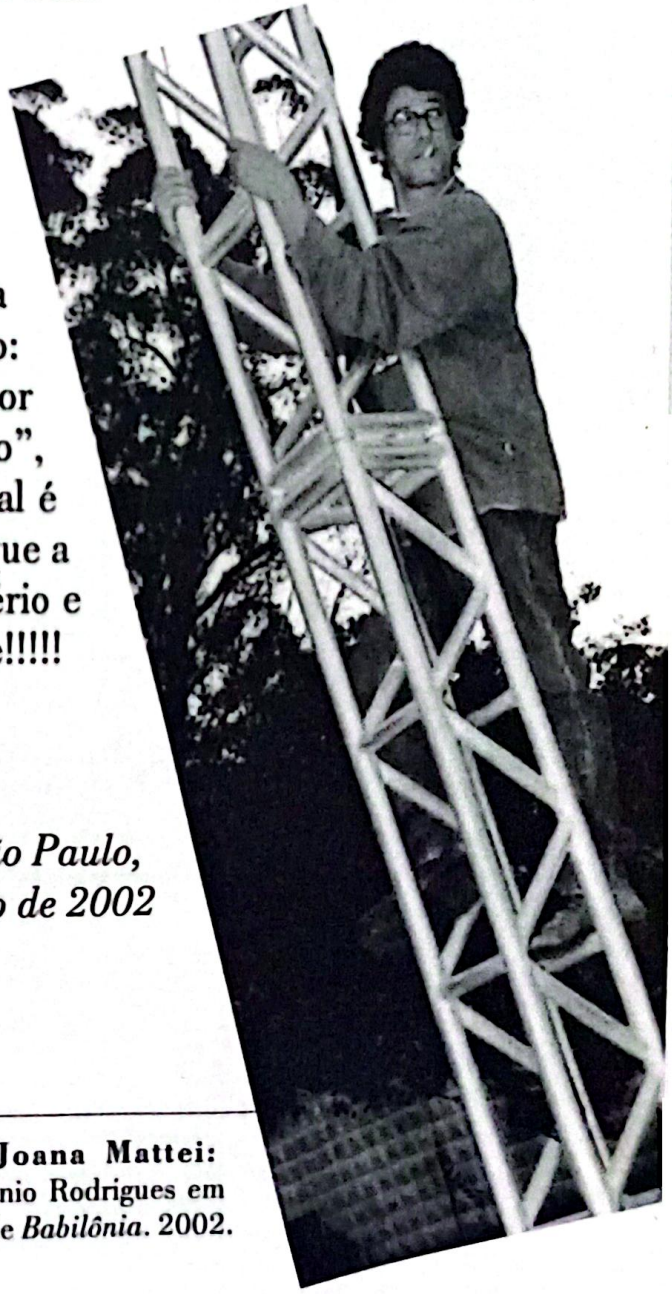
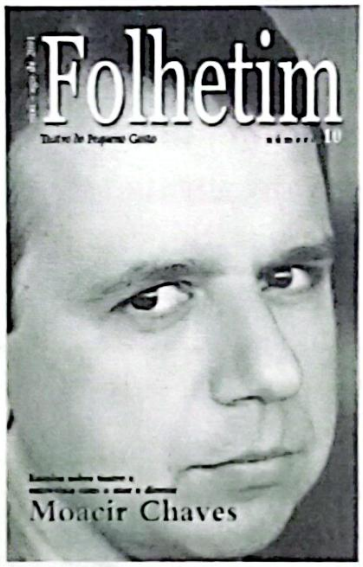
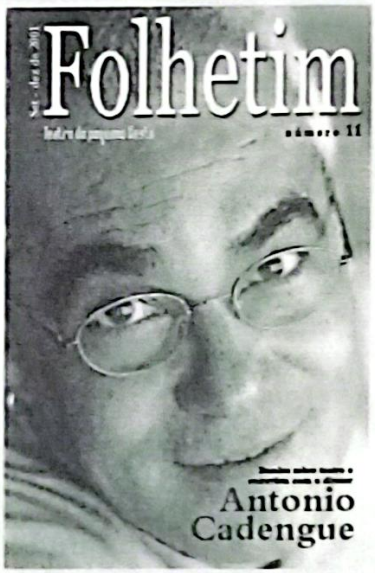
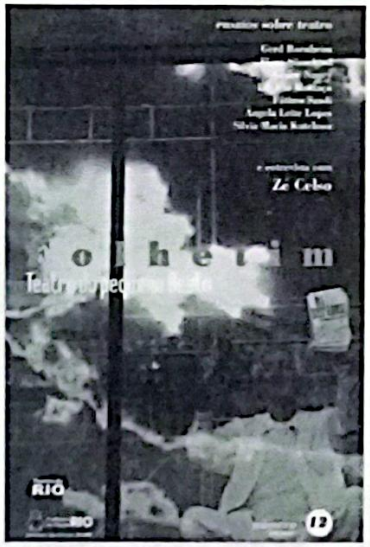


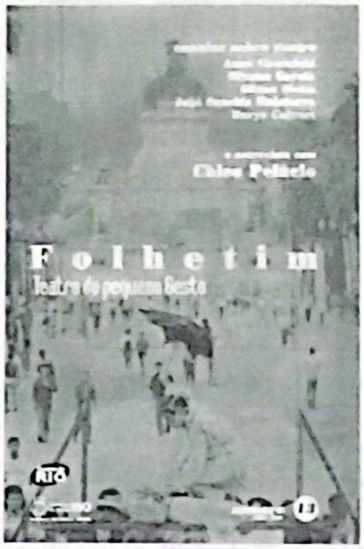
Foto de Joana Mattei: Marco Antonio Rodrigues em montagem de *Babilônia*. 2002.

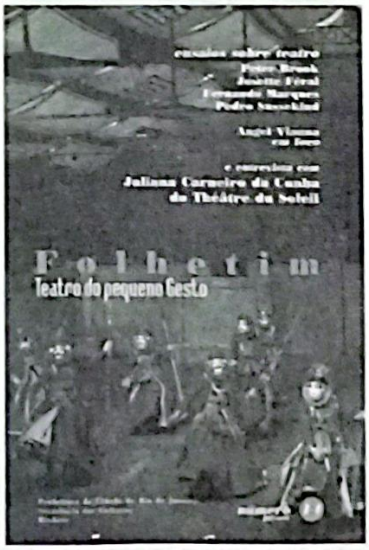
Folhetim
Teatro do pequeno Gesto











Onde encontrar

Rio de Janeiro

Livraria Argumento
tel.: 21-2239-5294

Liv. Travessa/CCBB
tel.: 21-3808-2066

Livraria Leonardo da Vinci
tel.: 21-2533-2237

Livraria Timbre
tel.: 21-2274-1146

Livraria Prefácio
tel.: 21-2527-5699

Livraria do Museu da República
tel.: 21-2205-0603

Livraria Folha Seca
Centro Hélio Oiticica
tel.: 21-2224-8721

Liv. Mário de Andrade
tel.: 21-2279-8097

Liv. Ligue Livros
tel: 21-9266-2683

CAL
tel.: 21-2225-2384

Cia. Atores de Laura
tel.: 21-2595-8245

São Paulo

Livraria Cultura
Conjunto Nacional
tel: 11-3285-4033

Livraria Nobel
Centro Cultural
São Paulo
tel: 11-3275-210

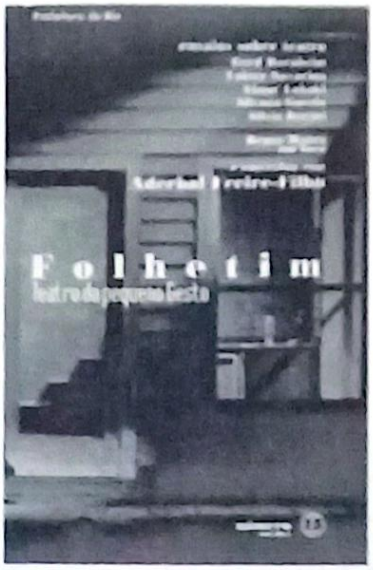
Livraria Fabricar
CCBB/São Paulo
tel: 11-3113-365

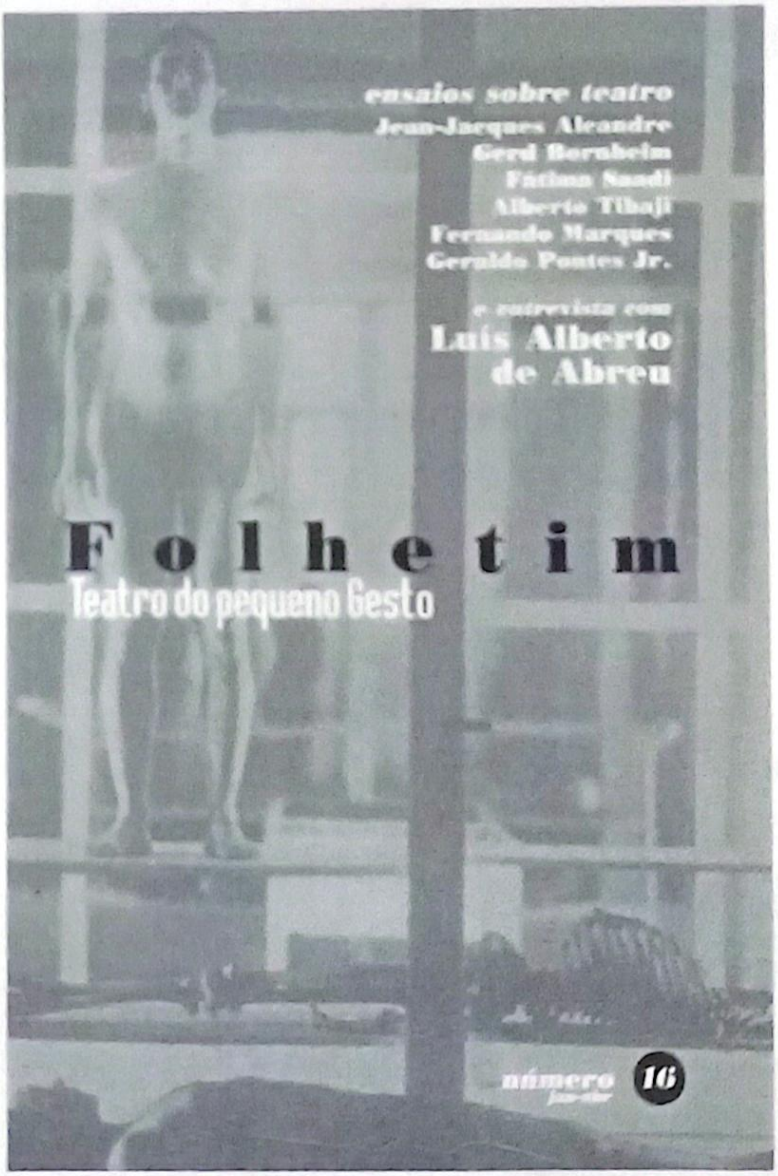
Belo Horizont

Galpão Cine Hort
tel.: 31-3481-55

Teatro do pequeno Gesto

Visite também o site www.pequenogesto.com.br/folhetim. A cada mês um novo artigo e uma nova entrevista de um *Folhetim* já esgotado.





Livr. Scriptum/Savassi
tel.: 31-3223-1789

Livraria Scriptum
Palácio das Artes
tel.: 31-3226-5892

Livraria Crisálida
tel: 31-3222-4956

Curitiba
Solar do Rosário
tel.: 41-222-3260

Livraria do Eleotério
tel: 41-324-0308

Porto Alegre
Livraria Cultura
tel.: 51- 3028-4033

Natal
Casa da Ribeira
tel.: 84- 211-7710

Recife
Livraria Kriterion
tel.: 81- 3268-2838

FETEAPE
tel.: 81- 3224-9130

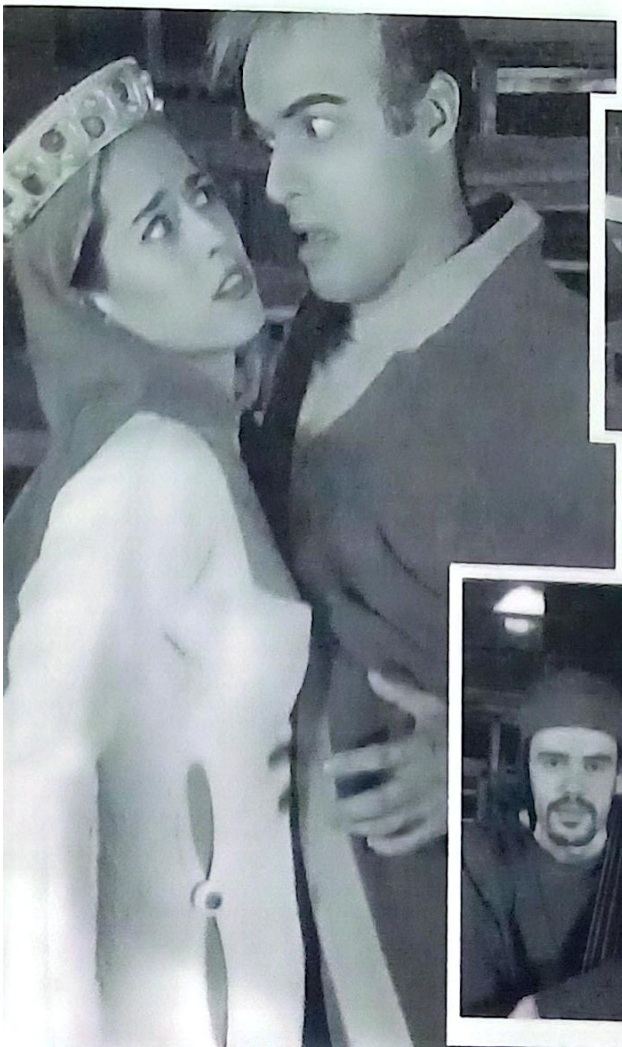
Salvador
Teatro Vila Velha
tel.: 71- 336-1384

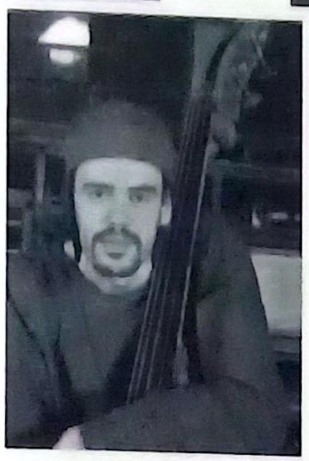
Brasília
Livrarias da UnB
tel.: 61- 307-2221

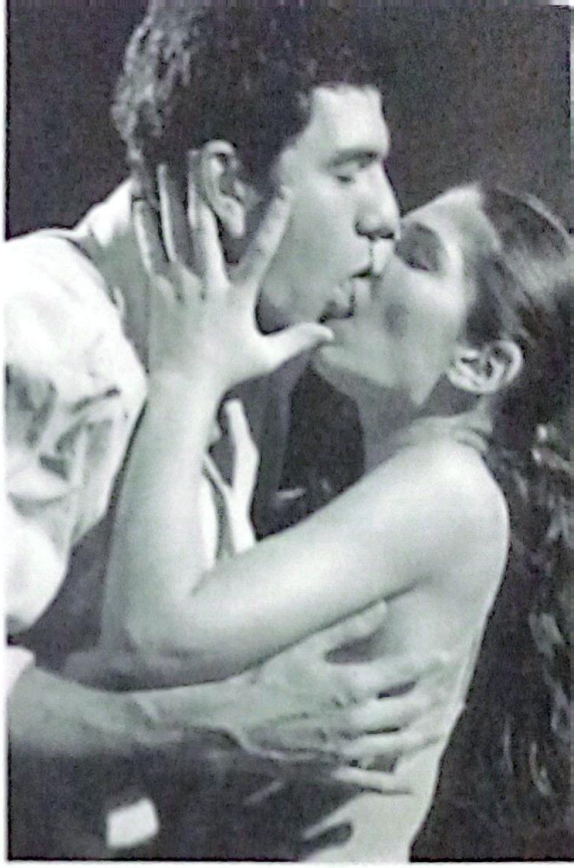
reembolso postal: 21-2558-0353

Teatro do pequeno Gesto

Companhia de repertório



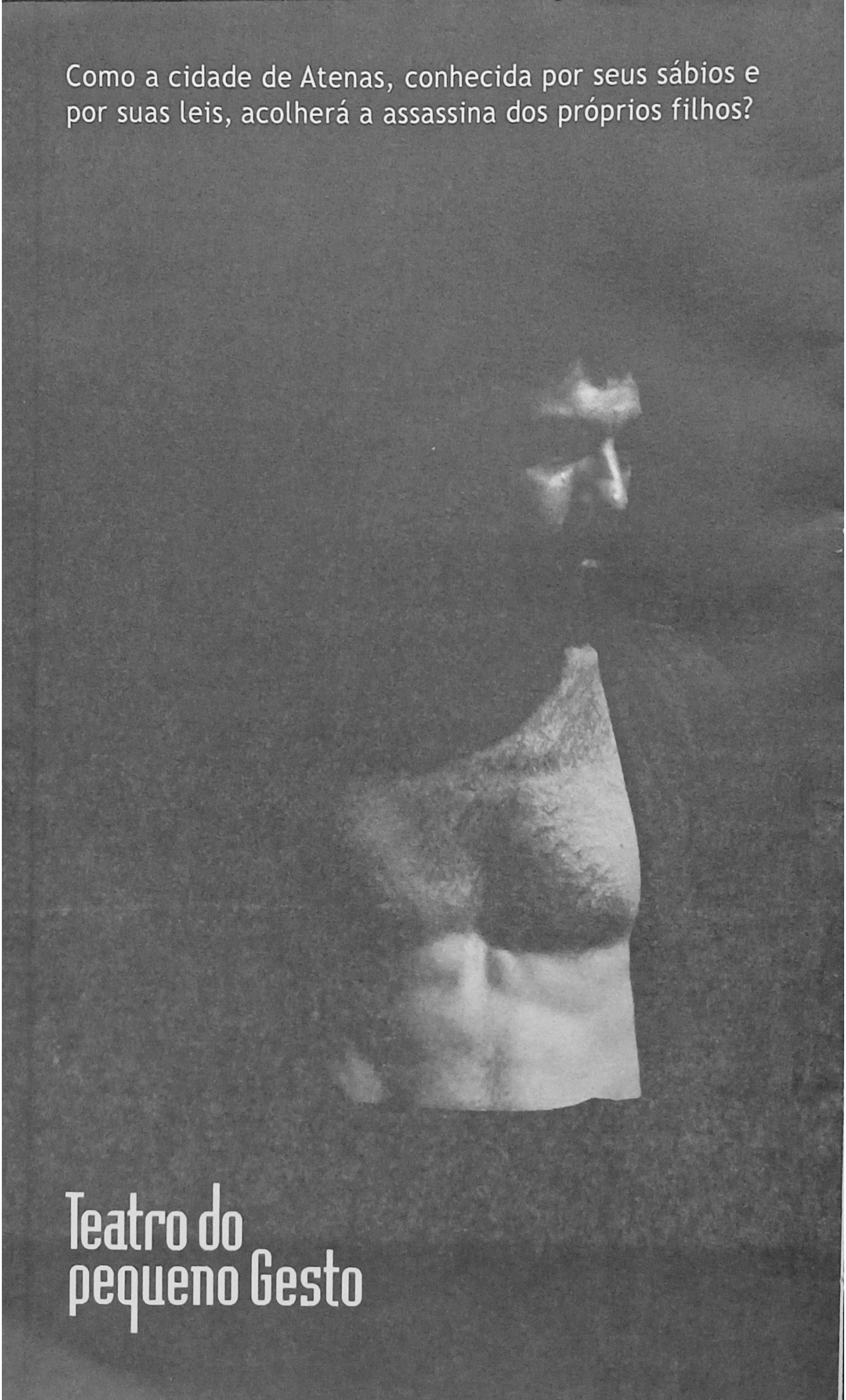




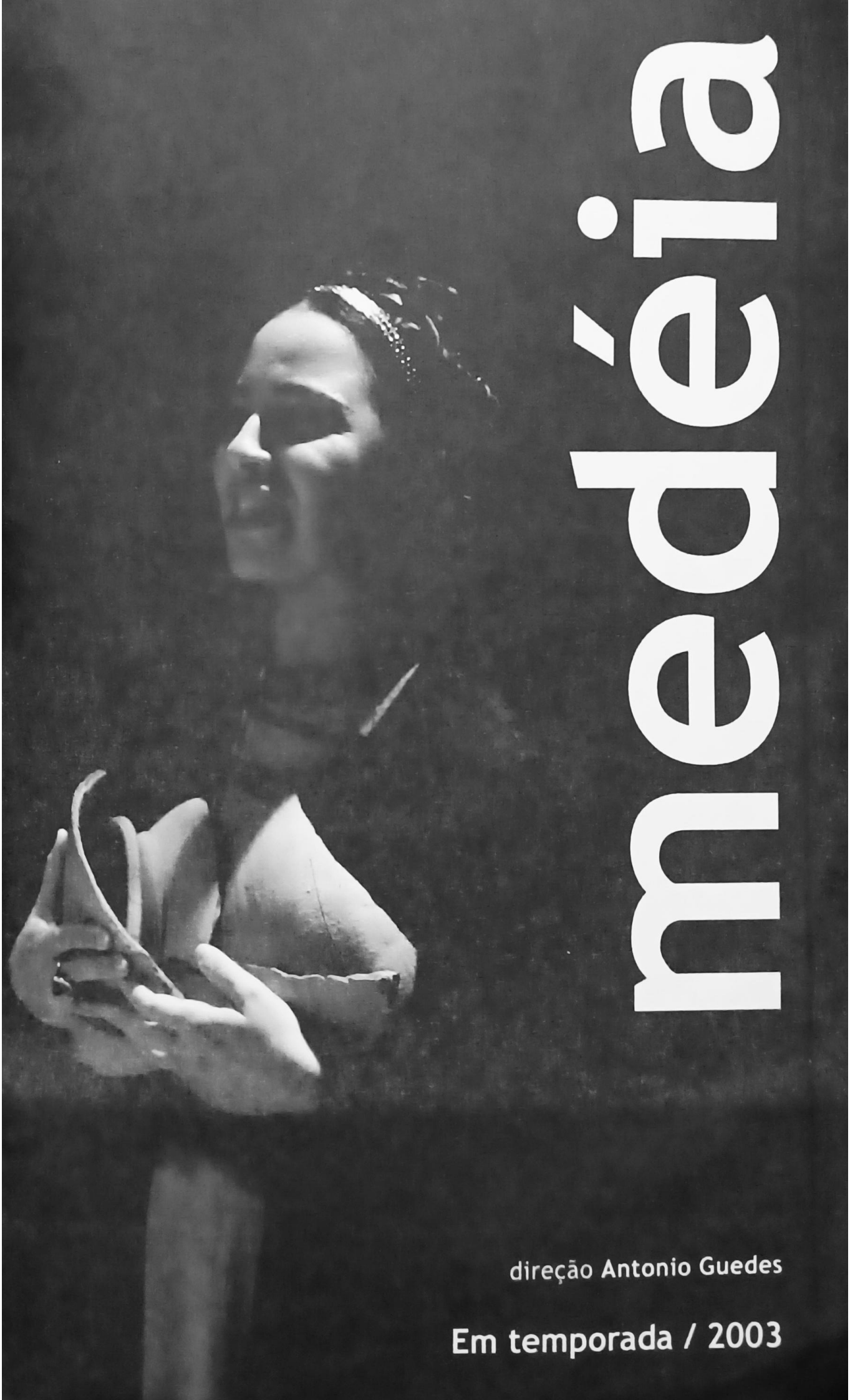
Visite nossa página www.pequenogesto.com.br

Lá você pode obter informações sobre as atividades do Teatro do pequeno Gesto – espetáculos, oficinas e publicações – além de ter acesso, a cada mês, a um artigo e a uma entrevista dos números já esgotados de *Folhetim*

Como a cidade de Atenas, conhecida por seus sábios e por suas leis, acolherá a assassina dos próprios filhos?



Teatro do pequeno Gesto


medéia
direção Antonio Guedes
Em temporada / 2003

cólofon

Esta revista foi composta na tipologia Bodoni em corpo 12/13,5 e impressa em papel Pólen Soft 80g/m². Na entrevista e na seção *Em foco* utilizou-se também a tipologia Geometric 415 Md no corpo 11/12. A capa foi impressa em papel cartão supremo 250 g/m² com laminação fosca. Tiragem de 1000 exemplares. Impresso na Sermograf.

Nesta edição, o dossiê *Reflexões sobre o teatro francês contemporâneo* reúne textos de importantes ensaístas e criadores franceses, como Bernard Dort, Jean-Pierre Sarrazac, Antoine Vitez, Michel Deutsch, Jean-François Peyret e Jean-Marie Piemme, que discutem as relações entre estética e inserção social do teatro.

Como homenagem a Maurice Blanchot, falecido em fevereiro último, publicamos seu ensaio *Traduzir*, que ecoa, de forma poética e perspicaz, muitas das questões daqueles que trabalham *entre*: entre duas línguas, entre dois mundos, entre a subjetividade e a sua formalização, entre o espaço e o tempo, a criação e a recriação.

Pensar o drama, pensar o espetáculo, pensar o ator e pensar as estratégias de ação de um grupo de teatro é o que nos propõem Pedro Süssekind, com *A teoria do drama e o método interpretativo de Peter Szondi*; Mariângela Alves de Lima, na seção Em foco; Eleonora Fabião em *corpo cênico, estado cênico* e Angela Reis em *Filho de peixe peixinho é: famílias de atores no Brasil*; Renato Cordeiro Gomes em sua resenha do livro *Teatro da Vertigem: trilogia bíblica* e o diretor paulista Marco Antonio Rodrigues, na entrevista *O espaço do Folias d'Arte*.

Teatro do pequeno Gesto
Companhia de repertório

9 771415 370001

AFAA
Association Française d'Action Artistique