

# O teatro e seu avesso

**Angela Leite Lopes**

Angela Leite Lopes é tradutora e professora do Curso de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“Sai do método Stanislávski! Salta em Meyerhold! Trabalha tudo *no avesso* revirado, numa outra perspectiva.”<sup>1</sup> Foi esse um dos conselhos dados por Valère Novarina a atores da montagem da sua *Opereta imaginária* que dirigiu na Hungria em 2009. E ele explica, numa longa entrevista a Olivier Dubouclez, que o problema com o qual se deparou durante essa experiência não estava tanto relacionado com Stanislávski – “grande mestre do teatro, cujo pensamento é tudo menos rígido” – mas com a tão conhecida limitada compreensão de seus ensinamentos, cristalizada numa leitura unicamente psicológica do personagem.<sup>2</sup>

Prosseguindo no seu relato e no seu raciocínio, Novarina conta que os atores não podiam conceber que a relação a ser estabelecida com aquela peça e aquele espetáculo pudesse se dar por outro viés que não o do personagem. Narra ele:

No início, eles estavam permanentemente em busca do personagem, como se houvesse uma verdade a ser revelada, como se fosse possível encontrar a lógica do papel por dentro dele: “O que sinto? Qual meu estado? Qual o estado do personagem?” Eles buscavam refúgio nesse psicologismo com o qual estão habituados.<sup>3</sup>

Novarina, por sua vez, empenhou-se em mostrar a eles que não se tratava de construção de personagem e sim de uma peça. “Não tece mais uma construção de personagem [...] mas presta extrema atenção aos *traços* (como um pintor), aos traços que você traça, que você joga nas *figuras*

1 Valère Novarina. *La Quatrième personne du singulier*. Paris: POL, 2012, p. 52.

2 Olivier Dubouclez; Valère Novarina. *Paysage parlé*. Paris: Les Éditions de la Transparence, 2011, p. 71.

3 *Ibid.*, p. 72.

humanas que se erguem e que serão combinadas no cérebro e no corpo do espectador.”<sup>4</sup> Naquele contexto, não havia emoção a ser vivenciada, e sim um jogo a ser construído. Como a tradição teatral está impregnada por um vocabulário que tende facilmente para o psicológico, Novarina usa e abusa de termos oriundos da visualidade: perspectiva re- virada, traços, figuras. De fato, ele não nos deixa esquecer que “o teatro quer dizer a vista.”<sup>5</sup>

Para ilustrar as colocações de Novarina, aqui vai a primeira fala dessa *Opereta imaginária*:

O E Mudo (*de joelhos.*) – Público de opereta, fique atento! Paredes, fechem limites! chão, sustente pés! pessoas em frente: recuem não, avancem não! teto, nos proteja do sol e das multidões da chuva! tempo, nos aguarde! pessoas dentre aqui, torçam por nós! Público de opereta, me impeça de espalhar sangue, de estender e enrolar esses panos em tirinhas na minha cabeça como faço nesse instante ensanguentado diante de ti! Público de opereta, me impeça de pousar minha cabeça no chão, público de opereta, impeça minha cabeça! Impeça a opereta, público! público de opereta, faça com que o espaço não tenha lugar! No chão daqui impeça de agir! Público de opereta, não escuta que espalho diante de ti essas palavras e recebe aqui “minha cabeEeEeEeEeça”. No centro havia um morto que só se exprimia em canções. (Ato I, 1. Abertura)

Como se pode depreender dessa fala do E Mudo, o cerne da operação artística de Novarina está na linguagem e, mais

4 V. Novarina. *La Quatrième personne du singulier*, op. cit. p. 53.

5 Ibid., p. 117. Novarina nos faz lembrar que *theatron* designa o lugar de onde se vê.

especificamente, na ideia de que a linguagem é um fluido que se derrama no espaço. O que importa para ele é essa projeção da palavra.

Tal concepção foi primeiramente compreendida pelos atores húngaros como uma volta ao velho teatro do século XIX em que interpretar equivalia a declamar na boca de cena. Sabe-se que Stanislávski se insurge contra esse tipo de teatro e passa a figurar quase como seu antídoto. Perceber que na proposta de Novarina não se tratava nem de avanço nem de recuo, foi algo que se deu na experiência, no passo a passo dos ensaios.

No Brasil, vários artistas vêm dando passos nessa direção, ao tomar contato com a obra de Novarina ou ao enveredar por outras experiências. Penso muito especialmente no trabalho que vem sendo desenvolvido por Ana Kfoury à frente da sua Cia Teatral do Movimento ou em parceria com Antonio Guedes, Thierry Trémouroux e Isabel Cavalcanti. A Companhia de Teatro Autônomo, dirigida por Jefferson Miranda ou a Companhia Brasileira de Teatro, dirigida por Márcio Abreu, são bons exemplos desse teatro que busca

*Opereta imaginária*, direção de Valère Novarina. Teatro Csokonai, Debrecen Hungria. Da esquerda para a direita: Nelli Szűcs, József Jámbor, Anna Ráckevei, Artúr Vranycz, Kinga Újhelyi, Attila Kristán, József Varga, Tibor Mészáros e Árpád Kóti. Foto de András Máthé, 2009.



outros aspectos da cena e do trabalho do ator. Muitos outros artistas e grupos que se dedicam à chamada pesquisa de linguagem têm trajetórias consolidadas nesse caminho.

Mas não deixa de ser curioso constatar que os rumos da cena na atualidade parecem ainda confluír para essa encruzilhada: avançar ou recuar. Foi nesses termos, por exemplo, que Denis Guénoun propôs algumas reflexões no artigo intitulado *Objecção ao retorno*, publicado em 2000 no número 8 do *Folhetim*. Ali, ele situava a hipótese de trabalho de Novarina nos seguintes termos: findo o drama, o que sobra é a língua e é dela então que se vai extrair teatralidade.<sup>6</sup> De fato, Guénoun transita em seu texto entre um antes e um depois do fim da crise do drama.

Evoco o episódio da montagem húngara de *A opereta imaginária* de e por Novarina junto a essa breve análise de Denis Guénoun para desmistificar as abordagens evolutivas ou, pelo menos, causais do fenômeno artístico e tornar relativos esses parâmetros de um antes e um depois. A crise do drama e o seu fim não chegam a ser um marco e sim um conceito para continuar traçando parâmetros para a dramaturgia. Dessa maneira, indica, sim, uma mudança na engenharia da peça teatral e não uma medida temporal. Ora, um século separa Stanislávski e Novarina, o que acarreta uma inevitável diferença de ponto de vista. E é justamente disso que se trata.

Stanislávski debruçou-se sobre o ator. Foi o primeiro a fazê-lo e a expressar sob forma de diálogos e de notas o que enxergava, intuíu, deduzia na sua labuta diária como ator e como encenador. Ele não se ateu a um único foco, como os diversos artigos presentes neste número do *Folhetim* não se cansam de apontar. Mas, sem dúvida

6 Denis Guénoun. *Objecção ao retorno*, *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 8, p. 6, set.-dez. 2000.

nenhuma, Stanislávski enxergava o ser humano como sujeito, dotado, por um lado, de corpo e, por outro, de espírito, com redutos insondáveis nesses seus domínios físicos e psíquicos. Concentrou-se em saber como estimular e como utilizar todos eles na arte de atuar, entendida por ele como viver um papel.<sup>7</sup>

Novarina debruça-se por sua vez sobre a palavra. Uma palavra que é para ele *o verdadeiro sangue*. Uma palavra que é fala, sopro, movimento, como se pode perceber, por exemplo, na aceção francesa do verbo ser: *je suis* diz ao mesmo tempo eu sou e eu sigo. Algo da ordem tanto do espaço quanto do tempo. Ou seja, a língua é tudo menos uma sobra. Ela é o único lugar onde algo se dá.

A língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria, a própria matéria da qual você é feito; os tratamentos aos quais você a submete, é a você mesmo que você inflige, e mudando a tua língua, é você mesmo que você muda. Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua.<sup>8</sup>

Cito esse trecho do *Teatro dos ouvidos* quase que ao acaso: há inúmeros outros que discorrem sobre essa sua ideia central. Como Stanislávski, Novarina também se dirige ao ator de maneira privilegiada e dois de seus textos mais emblemáticos são justamente *Carta aos atores* e

7 Ver sobre esses temas os artigos que publiquei nos números 6 e 9 do *Folhetim*: *O ator e a interpretação* (Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan.-abr. 2000) e *Além da interpretação: de Stanislávski a Grotowski* (Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan.-abr. 2001).

8 Valère Novarina. *O teatro dos ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio: 7Letras, 2011, p. 39-40.

Para Louis de Funès, respectivamente de 1974 e de 1985. Recentemente, *Luzes do corpo*, *O avesso do espírito* e *A quarta pessoa do singular*<sup>9</sup> dão prosseguimento a essa sua contínua reflexão, enriquecida por experiências as mais diversas: música, pintura, filosofia, religião.

E esse é o ponto comum entre esses dois artistas: não distinguir o gesto artístico do gesto da reflexão. Fazer com que os dois confluam preferencialmente para a arte do ator.

Na sua *Preparação do ator*, Stanislávski procura oferecer aos seus atores caminhos que os levem a viver o papel e assim fazer da atuação uma arte. A escolha pelos diálogos entre professor e alunos imaginários certamente colaborou muito para que se viesse a apreender seu pensamento como método a ser aplicado. Mas essa escolha remete no fundo aos primórdios do ato de pensar, desde os diálogos socráticos de Platão, trazendo para os ensinamentos algo desse movimento da palavra ao ser proferida, tão cara a Novarina.

Novarina por sua vez também se mostra ao mesmo tempo fascinado e intrigado com o que acontece com o ator. Ele chega a propor, em *Carta aos atores*:

Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba o que acontece ali dentro, quando se está atuando. Que se saiba como o outro corpo é feito. Porque o autor joga com um outro corpo que não o seu. Com um corpo que funciona no outro sentido. Um corpo novo entra no jogo, na economia do jogo. Um corpo novo? Ou uma outra

9 Cito tudo em português para facilitar a leitura desse artigo. Mas só *Carta aos atores* e *Para Louis de Funès* estão editadas no Brasil pela 7Letras (2009). Os outros três livros, respectivamente *Lumières du corps*, *L'Envers de l'esprit* e *La Quatrième personne du singulier* foram editados pela POL em 2006, 2009 e 2012.

economia do mesmo? Não se sabe ainda. Seria preciso abrir. Quando ele está atuando.<sup>10</sup>

O desafio é não se aproximar também da proposta de Novarina buscando resultados precisos. O fato de ele inserir muito humor nas suas reflexões pode servir de antídoto contra tais mistificações. O humor está presente desde a escolha do comico francês Louis de Funès como porta-voz imaginário privilegiado das sentenças do autor até o desvio constante das finalidades esperadas de determinadas atividades, como a dissecação para se descobrir a anatomia do *outro corpo* que é o do ator em plena atuação. Ao mesmo tempo, o humor serve como recurso para tornar suas reflexões absolutamente concretas. Eis como Novarina se refere mais uma vez aos atores húngaros por ele dirigidos em *A opereta imaginária*:

Houve também, depois do período psicologizante, um período em que os atores húngaros faziam coisas muito abstratas, recusando arraigar as frases no diálogo cotidiano, na cadência das frases das ruas. Era uma palavra sem interrogação, sem exclamação, sem entoação: sem a vivacidade da frase comum. Eles iam por um caminho errado, se tornavam exteriores e mecânicos, inumanos como máquinas. Era preciso permanecer inumano como homens. Inumanos como ninguém.<sup>11</sup>

Antes de mais nada, é preciso fazer um parêntese para esclarecer que *ninguém* é a tradução possível de *personne*, palavra cara a Novarina por poder significar tanto “alguém”

10 Valère Novarina. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio: 7Letras, 2009, p. 21.

11 O. Dubouclez; V. Novarina, *op. cit.*, p. 73.

quanto “ninguém”. Como o aspecto que ele se empenha em valorizar no trabalho do ator é o ato de desaparecer, em contraposição ao caráter de exibição que está por assim dizer colado a essa função, opto na maioria das vezes por traduzir simplesmente por “ninguém”.

Se juntarmos os sentidos presentes em *personne* e em *je suis*, temos a chave da operação artística de Novarina e a sua principal contribuição na atualidade. Se Stanislávski participava, tanto pelo seu tempo quanto por seu temperamento, do arcabouço final do sujeito, Novarina, por seu tempo e por seu temperamento, proclama que nada é a não ser no perpétuo vir a ser.

Esse aspecto não pode ser expresso, traduzido, indicado senão no movimento que lhe é próprio. “Nada é sem linguagem”, Novarina gosta de citar essa afirmação de São Paulo.<sup>12</sup> E o movimento que lhe é próprio é o que move a linguagem, a palavra, nosso verdadeiro sangue. E nos permite descobrir, um século depois de Stanislávski, o teatro pelo avesso.

“O ator imita o homem? não, ele o joga! ele o traça no ar; ele lança *antropóglifos*: figuras humanas que surgem e se desfazem.”<sup>13</sup>



Acima: Attila Kristán e Anna Ráckevei.

*Opereta imaginária*, direção de Valère Novarina. Teatro Csokonai, Debrecen Hungria.

Abaixo: Kinga Újhelyi e Tibor Mészáros.

Fotos de András Máthé, 2009.



12 Valère Novarina. Valère Novarina no Rio: a onda da linguagem. *Novarina em cena*, organizado por Angela Leite Lopes em colaboração com Ana Kfoury e Bruno Netto dos Reis. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011, p. 17.

13 V. Novarina. *La Quatrième personne du singulier*, op. cit., p. 92.