

Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura apresentam

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938



#2

Outono 2012

ISSN 2237-2938

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#2

Outono 2012

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Geraldo Alckmin
Governador do Estado

Marcelo Araujo
Secretário de Estado da Cultura

Carla Almeida Carvalho
Coordenadora da Unidade de
Formação Cultural

**ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS
DA PRAÇA (ADAAP)**

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Contardo Calligaris
Presidente

Rachel Rocha
Vice-Presidente

Angela Coelho da Fonseca
Lauro César Muniz
Leandro Knopfholz
Samuel Leon
Sérgio Campanelli
Vilma Eid

CONSELHO FISCAL

Soninha Francine
Presidente

Maristela Mafei
Vicente de Freitas

**SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE
FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO**

Ivam Cabral
Diretor Executivo

Erika Riedel
Diretora de Comunicação e Ideias

**A[L]BERTO
REVISTA DA SP ESCOLA DE TEATRO**

Coordenação
Silvana Garcia

Conselho editorial
Francisco Medeiros
Guilherme Bonfanti
Ivam Cabral
J. C. Serroni
Joaquim Gama
Lucia Camargo
Marici Salomão
Raul Barreto
Raul Teixeira
Rodolfo García Vázquez

Projeto editorial
Pedro Maia Soares Editorial

Projeto gráfico/diagramação
Negrito Produção Editorial

Produção gráfica
Eric Vecchione

Revisão /preparação de texto
Raíssa Nunes Costa

Jornalista responsável
Erika Riedel (MTB 20.247)

Capa
Gringo Cardia

Fotos das aberturas das seções
Rodrigo Meneghello

Endereço
Praça Roosevelt, 222 – conj. 101
Centro – Cep 01303-020
São Paulo/SP – Fone 2292-7988
www.revistaalberto.org.br
revistaalberto@spescoladeteatro.org.br

Impressão
Gráfica Aquarela

Tiragem
4.000 exemplares

Lançar uma obra que fomente a discussão é sempre prazeroso, uma vez que essa ação representa fruto de esforços coletivos no desejo de expandir e compartilhar conhecimento.

No entanto, mais do que inaugurar, apresentar e/ou lançar uma obra, a Secretaria de Estado da Cultura tem orgulho em dar continuidade e incentivo a quaisquer processos que instiguem o pensamento e a reflexão.

É através da continuidade que podemos oferecer uma possibilidade concreta de transformação. Porque acreditamos que o conhecimento é fruto de investigação e, para que consiga interferir em seu tempo, necessita de fluxo contínuo.

Assim, a partir dessa premissa, é com prazer que ocupo novamente este espaço para apresentar a segunda edição de *A[L]BERTO*, a revista da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, instituição criada e mantida pelo Governo do Estado de São Paulo.

Como o primeiro número, este volume também pretende ampliar os espaços de discussão e reflexão acerca das práticas teatrais contemporâneas, artísticas e pedagógicas. Dessa forma, por meio da *A[L]BERTO*, a Secretaria de Estado da Cultura assume mais uma função – a de conduzir o debate e fazer circular novos pensamentos.

MARCELO ARAUJO

Secretário de Estado da Cultura de São Paulo

Durante a criação da SP Escola de Teatro pensamos e discutimos muito sobre qual seria o papel de nosso projeto nas artes cênicas do país. E desde aqueles idos 2005 – sim, foram necessários alguns anos para que esse sonho se tornasse realidade –, tínhamos certeza de que, mais do que formar, uma das atribuições desta Escola seria a de insistir na formalização da categoria do dramaturgo no Brasil.

Desse modo, quando definimos a pauta da segunda edição da *A[L]BERTO*, cujo bloco temático é dedicado a discutir o papel do dramaturgo no teatro de hoje e como a dramaturgia se faz na atualidade, foi inevitável nos lembrarmos do pacto que fizemos à época: lutar para que a categoria do autor teatral fosse legitimada, como já acontece com outros profissionais do palco, desde a criação da Lei nº 6.533, de 5 de outubro de 1978, regulamentada pelo Decreto nº 82.385.

O fato de a lei de 1978 não contemplar os profissionais em questão, não impediu, claro, que a escrita dramática brasileira deixasse sua marca na história – porém contribuiu, e muito, para algumas injustiças. Como não permitir a Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, para citar só dois exemplos, que fossem reconhecidos, de fato, como categoria.

Embora tenham deixado sua obra para o mundo, morreram sem um número específico na Delegacia Regional do Trabalho, número esse pelo qual seriam reconhecidos como profissionais da escrita.

E é por eles e pelos jovens que formamos hoje que nos empenharemos nessa luta. Temos plena consciência de que esta será uma árdua batalha, que começou na opção de oferecer um curso sem similares. Mas artistas são seres teimosos. E esta é uma briga que nos interessa e instiga.

Nossa guerra começou, aliás, na decisão de retomar o ensino formal de dramaturgia no Brasil. E, nesse contexto, uma das nossas maiores aliadas talvez seja a discussão sobre os caminhos percorridos por nossa dramaturgia.

Assim, esse segundo número da *A[L]BERTO* é duplamente significativo. É importante não só porque discute a dramaturgia, mas porque não nos deixa esquecer nosso compromisso. E artistas são seres de palavra. Não vamos desistir.

Que a leitura deste volume seja um estímulo a todos, reconhecidos ou não por uma lei federal.

IVAM CABRAL

Verão de 2012

Um dos temas mais candentes nas fervilhações teóricas sobre o teatro contemporâneo é, sem sombra de dúvida, a produção da dramaturgia. A propagação de processos coletivos de escrita para cena, a introdução de elementos audiovisuais e telemáticos nas narrativas, a própria compreensão da dramaturgia para além dos recursos canônicos, trazem a discussão para o primeiro plano. Sem pretender esgotar o assunto, dedicamos o primeiro bloco deste número a esse tema, jogando o foco sobre a figura do dramaturgo que, cada vez mais, ganha assento e aceitação na sala de ensaio. Para dar voz aos artistas, convidamos o dramaturgo Marcos Barbosa, que faz uma veemente defesa do texto dramático; Fátima Saadi, que fala do trabalho do dramaturgista, esse profissional tão necessário, mas ainda tão pouco assimilado em nosso teatro, e a duplo de atriz e diretora Ana Kfourir, que deixa registrado em depoimento seu *encontro notável* com Valère Novarina.

Ao vivo, demos corda ao debate sobre o tema, juntando num bate-papo animado, sob a condução de Marici Salomão, os dramaturgos Luís Alberto de Abreu, Aimar Labaki, Ivam Cabral, e, representando a nova geração, a dramaturga Maria Shu. Uma versão condensada do encontro pode ser conferida em nossa Roda de Conversa.

Na seção Ensaio Geral, o teatro em suas novas formas encontra ressonância em outros ensaios, como nas reflexões de J. C. Serroni sobre cenografia e no texto de Mônica Montenegro, que explora o papel da palavra e da voz na construção material da cena. Para lembrar-nos de que criação e prática pedagógica são duas faces da mesma moeda, escreve Joaquim Gama, coordenador pedagógico da SP Escola de Teatro, e a pesquisadora Nanci Fernandes também tangencia o tema ao recuperar a herança crítica de Anatol Rosenfeld relativa à presença de Brecht no teatro brasileiro.

Projetando em Outro Olhar uma mirada para horizontes mais distantes, temos o relato do pesquisador espanhol José A. Sánchez, convidado pela Fundação Al Ma'mal como um dos curadores do festival de arte palestina em Jerusalém, em 2011. Sob a legenda das interações entre linguagem, corpo e memória, Sanchez põe-nos em contato com um universo de artistas árabes e palestinos que pouco ou nada conhecemos e que representam um segmento dos mais expressivos da arte contemporânea.

Descortinando um terreno artístico mais próximo, geográfica e culturalmente falando, e cada vez mais avizinjado ao teatro, o escritor Roberto Taddei revela-nos com bom humor quem são os autores na crista da onda da literatura norte-americana de hoje.

Na mesma seção, cumprindo um dos propósitos definidos em seu projeto editorial, *A[L]BERTO* abre suas páginas para os primeiros ensaios de

jovens artistas e pesquisadores em formação, neste número representados por Renata Cordeiro dos Santos, que combina elementos de psicanálise às artes plásticas para oferecer-nos uma abordagem da obra do escultor Efraim de Almeida.

Por último, mas não menos importante, a revista conta ainda com o crítico e jornalista Valmir Santos, que faz uma análise do projeto Viagem a Tchekhov, do Grupo Galpão, que emplacou em 2011 duas aplaudidas encenações inspiradas no mestre russo; conta também com a pesquisadora Elen de Medeiros, que dissecou a edição da revista carioca *Folhetim* dedicada ao mestre Nelson Rodrigues, e ainda com o pesquisador Alessandro Toller que, fechando o cerco, volta ao tema da dramaturgia e relata como foi que se desenvolveu por aqui a última edição do workshop de dramaturgia promovido pela equipe internacional do britânico Royal Court Theatre.

Esperamos que cada um dos leitores encontre nestas páginas muitos e instigantes fios de conexão. Boa leitura!

SILVANA GARCIA

Ponto de Convergência – O dramaturgo na sala de ensaio

Dramaturgia: presença e fronteiras – Marcos Barbosa, 11

Afinidades eletivas – Fátima Saadi, 17

Entrar na poesia... – Ana Kfoury, 28

RODA DE CONVERSA

Aimar Labaki, Ivam Cabral e Luís Alberto de Abreu debatem o papel do dramaturgo no teatro de hoje, sob a mediação de Marici Salomão, 38

Primeira Fila

O entretempo de Tchekhov nos 30 anos do Galpão – Valmir Santos, 61

Ensaio Geral

Pedagogia e processo de criação – Joaquim Gama, 69

O corpo *oral* – Mônica Montenegro, 75

Cenografia hoje: transformações e transgressões. Uma reflexão a partir da Quadrienal de Praga de 2011 – J. C. Serroni, 80

Brecht no Brasil – Nanci Fernandes, 86

OUTRO OLHAR

Cuerpo, memoria y lenguaje. Algunas reflexiones a propósito de un proyecto multidisciplinar en Jerusalén – José A. Sánchez, 97

Vou ler mais esse ensaio em vez de procurar trabalho. (Um olhar sobre a nova literatura norte-americana) – Roberto Taddei, 107

O apropriar-se de si mesmo na obra de Efrain Almeida – Renata Cordeiro dos Santos, 114

Para Ler

Uma homenagem a Nelson Rodrigues: *Folhetim*, nº 29 – Elen de Medeiros, 123

Já Visto

Royal Court Theatre procura: textos inéditos *from Brazil* e outros *places* – Alessandro Toller, 131

PONTO DE CONVERGÊNCIA



Dramaturgia: presença e fronteiras

Marcos Barbosa

“Dramaturgia”. Cada vez mais corrente no mundo do teatro, a palavra vai se estabelecendo de vez como coisa da moda: é fácil de usar, cabe em qualquer situação, vende bem e combina com quase tudo. Ficou ultrapassado entender “dramaturgia” como organização de princípios para a escrita de peças de teatro, como feitura propriamente dita de peças de teatro ou como conjunto de peças de teatro em si. E tanto é assim que, atualmente, quase todo processo de registro, sistematização, pesquisa, codificação ou crítica do espetáculo de teatro, na falta de melhor nome, é batizado de “dramaturgia”. Do mesmo modo, por um vício similar de associação, também chamamos de “dramaturgia” qualquer texto mais ou menos organizado que venha a ser executado, proferido ou mencionado, no todo ou em parte, durante um espetáculo de teatro. Já os indivíduos ou coletividades que assinam, em alguma medida, a autoria desses trabalhos – por vezes tão diferentes entre si – passam, por consequência, a ser denominados (ou a se autodenominar) “dramaturgos”, “dramaturgistas”, *Dramaturgen...*

Se por um lado me parece não só lógico, mas necessário, defender que “dramaturgia” não se limita ao estudo, à feitura ou ao acúmulo de peças de teatro, por outro lado é impossível deixar de ver que a expansão dos limites de significado tem acontecido de modo aleatório e arbitrário, juntando, em um só saco, uma mistura confusa de práticas absolutamente diversas entre si e uma montanha de textos cujas características principais, se alinhadas todas, também parecem apontar para qualquer lado (isto é, para lado algum). E, sendo assim, não vejo outra saída para um debate quanto à presença da

dramaturgia, a não ser uma investigação clara de quais seriam suas fronteiras, seus limites e seus contornos, de modo a evitar a queda em uma das duas armadilhas disponíveis: a da super-restrição, para a qual “dramaturgia” é pouco mais que nada, e a da superexposição, para a qual “dramaturgia” é pouco menos que tudo.

Talvez o melhor ponto de partida seja entender que, a despeito de qualquer mau uso e de qualquer má compreensão, dramaturgia é algo (um modo de pensar, um fazer artístico, um produto artístico?) que *permanece*. Permanece através das épocas e através dos meios de representação.

Vale pensar, por exemplo, naquele que, para Aristóteles, teria sido o primeiro grande poeta dramaturgo: Homero. O alegado autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, embora tenha vivido há mais de três mil anos (séculos antes do início do teatro grego, portanto) e nunca tenha escrito nenhuma tragédia propriamente dita, é tratado na *Poética* como artista da palavra que, ao manipular os temas de sua criação, age de modo similar ao dos grandes tragediógrafos de depois, isto é: apresentando personagens engajados em uma ação que se direciona para a composição de um enredo completo, apresentado de tal modo que, quando acompanhamos esse enredo, é como se tivéssemos aqueles personagens diante de nós. É óbvio que essa prática não começa com Homero, suas origens remontarão a algo muito mais antigo, talvez aos

primeiros contadores de histórias, em volta do fogo, em uma caverna primitiva. Mas o mais importante, aqui, não é especular quanto às insondáveis origens da dramaturgia,

NÃO VEJO OUTRA SAÍDA PARA UM DEBATE SOBRE A PRESENÇA DA
DRAMATURGIA A NÃO SER UMA INVESTIGAÇÃO CLARA DE QUAIS
SERIAM SUAS FRONTEIRAS, SEUS LIMITES E CONTORNOS.

mas sim observar que essa modalidade artística não se interrompeu jamais. Ainda seguimos os passos de Homero, ainda contamos, inclusive, as mesmas histórias que ele, mesmo que confiando a Brad Pitt o papel de Aquiles.

Chamo a atenção para a permanência da dramaturgia através do tempo porque me parecem sempre um tanto ridículas as campanhas que anunciam que se aproxima o fim dos dias do drama, da dramaturgia, da Dramática... Sobretudo no teatro, onde tem sido chique anunciar uma pseudo nova era encarnada em um certo além-drama, após-drama ou *pós-drama*. Da mesma forma, me parece um tanto contraproducente que, sendo a velha dramaturgia de sempre algo tão claramente vivo em nossa produção artística, façamos tanto esforço para aí encaixar, violentamente, uma enxurrada de outros modos de teorização, de escrita ou de produção textual, simplesmente porque nos falta, para os mesmos, nome mais adequado.

Vale pensar também, por um instante, no jovem Peter Parker, o adolescente órfão criado pelos tios, que um dia se descobriu possuidor de superpo-

deres decorrentes de um acidente envolvendo uma aranha contaminada por radiação e que, desde então, viu se complicar irremediavelmente sua paixão por Mary Jane Watson e sua participação na manutenção da paz na cidade de Nova Iorque, constantemente ameaçada pelas más intenções de terríveis supervilões. O *drama* do Homem Aranha, concebido inicialmente para o mundo dos quadrinhos, ainda nos anos 1960, atravessou diversos meios e tecnologias nas últimas décadas e é assim que podemos experimentar sua história através da TV, do cinema, dos palcos da Broadway e até de consoles de *videogame*. E, embora não tenha conhecimento de que isso já tenha sido feito, tenho certeza de que também poderíamos experimentar essa saga através de meios não ilustrados, como o livro tradicional ou o rádio.

DRAMATURGIA É ARTE, ISTO É: DIZ RESPEITO A REPRESENTAÇÕES IMAGINATIVAS, POÉTICAS DO MUNDO E, COMO TAL, CONTRAI, TRANSFORMA, PRODUZ E DEVOLVE COISAS AO MUNDO.

Chamo atenção para a permanência da dramaturgia através dos meios porque concordo que a palavra não deva ser entendida como elemento restrito ao campo do teatro, uma vez que não é só nos palcos ou nas peças escritas para o teatro que a dramaturgia encontra espaço. Aliás, duvido sempre dos dramaturgos que, ao escreverem para o teatro, preocupam-se excessivamente em descrever aspectos técnico-construtivos da cena, tais como cenografia, figurino, iluminação ou modos de atuação. Ao meu ver, o dramaturgo deve antes se preocupar com a cena do modo que ela se dá, como coisa viva, na mente do espectador. De mais a mais, uma mesma obra dramatúrgica, quando artisticamente densa, implicará sempre a possibilidade de adaptação a outros meios, e não faltarão provas disso nos muitos textos que foram sucessivamente adaptados para livro, palco, TV, cinema, rádio, *videogames*...

Mas é claro que minha defesa quanto à presença da dramaturgia, assim como minha queixa quanto ao esgarçamento do uso dessa palavra, me cobram uma afirmação mais clara quanto ao que seria, finalmente, dramaturgia, e quais seriam seus contornos, seus limites, suas fronteiras. Não cabe aqui um panorama completo da teoria do drama, ligando todos os pontos, finalmente, à *Poética* de Aristóteles. Mas cabe apontar os princípios recorrentes, de funcionamento geral, que se mantêm vigorosamente constantes desde aquela primeira sistematização, feita na Grécia clássica, há cerca de 2500 anos.

Vamos a eles:

1. Dramaturgia é arte. Isto é: dramaturgia diz respeito a representações imaginativas, poéticas do mundo e, como tal, contrai, transforma, produz e devolve

AS PESSOAS DE TEATRO QUE ÀS VEZES SE QUEIXAM DO FATO DE QUE SUAS PLATEIAS SEJAM BASICAMENTE COMPOSTAS POR PESSOAS DE TEATRO DEVERIAM SE PERGUNTAR SE O TEATRO QUE FAZEM CONSEGUE ENXERGAR O MUNDO PARA ALÉM DO TEATRO.

coisas ao mundo. Isso quer dizer que o dramaturgo deve ter os olhos e o coração abertos para tudo que se passa, em termos absolutamente práticos, no mundo à sua volta, pois partirá dele e retornará a ele, contaminando-o com poesia. É assim que, às vezes, infectados pela dramaturgia, depois de assistir a uma peça de teatro ou a um filme, chegamos a tomar decisões importantes que modificarão nossas vidas práticas, ou até passamos, em alguma medida,

a acreditar na ocorrência de algo do qual antes duvidávamos (a existência do sobrenatural, o amor à primeira vista, a redenção pela fé...). Desconfio, sempre, dos dramaturgos que fecham os olhos para o mundo, dos

que declaram que o que motiva e sustenta suas criações são noções por demais abstratas, como princípios gerais da filosofia, dispositivos matemáticos, mecanismos linguísticos ou o que seja. Essa recusa ao palpável, ao corriqueiro, ao cotidiano, tende a gerar peças desconectadas do mundo. São curiosas para se comentar e bom material para trabalhos acadêmicos, mas um total aborrecimento para ler ou assistir. As pessoas de teatro que às vezes se queixam do fato de que suas plateias sejam basicamente compostas por pessoas de teatro deveriam se perguntar se o teatro que fazem consegue enxergar o mundo para além do teatro, a fim de atrair a atenção de outras pessoas.

2. Dramaturgia é um ato de criação artística propriamente dita. E, assim, o que resulta da tarefa do dramaturgo é, finalmente, uma obra de arte. Na Alemanha dos séculos XVIII e XIX, o termo *Dramaturg* serviu para designar, muitas vezes, a atividade de pesquisador da literatura, de diretor artístico de um teatro, de ensaiador de espetáculo etc., mas não esqueçamos que aqueles *Dramaturgen* do romantismo alemão (Lessing, Goethe, Schiller...) eram, bem ou mal, autores de peças de teatro. Por isso meu enfado com o uso do termo “dramaturgia” para designar trabalhos de pesquisa, seleção, organização ou de sistematização que nada têm de poético, propriamente falando.

3. Dramaturgia é a composição de um enredo (outras denominações possíveis para “enredo” seriam, aqui, “narrativa”, “história”, “mito” ou “fábula”). E esse enredo deve ser intrigante para quem o experimenta, pois sem a farsca do “mas, e agora?” não há bom drama. Esse enredo deve ser, também, completo a ponto de munir o leitor ou espectador das informações de que precisa para poder, ele próprio, tirar conclusões acerca dos desdobramentos do enredo. Por exemplo: um bom enredo de final aberto só se dá quando o espectador está suficientemente bem munido de informações para inferir

finais ideais, não quando ele se descobre à mercê de um final desinteressante qualquer. O enredo deve ser, por fim, consistente, de tal modo que o que acontece ali dê a impressão de que um mundo completo, com regras e lógicas próprias, se desdobra para o espectador. O meramente aleatório, o tolamente fragmentário e o pedantemente enigmático são excrescências quando se trata do enredo dramático.

4. Dramaturgia é algo que se põe em movimento por intermédio de personagens em ação. Há enorme debate quanto ao que venham a ser as melhores definições para “personagem” e “ação”, mas deixando de lado as miudezas, resta claro para mim que o personagem é uma espécie de individualidade dotada de vontades, necessidades e receios, que se dá a conhecer, no universo ficcional da dramaturgia, através de suas ações. “Ação”, por sua vez, não é, meramente, movimento físico, mas um lance concreto no cumprimento das motivações da personagem, o que pode se dar em um embate físico, uma discussão, um apelo, ou mesmo em uma paralisação, um silêncio, uma desistência. Pode não haver o menor resquício de ação ou de personagem no carro que capota, no shopping center que explode ou no ator que atravessa o palco em cambalhotas. Pode-se chegar a um ápice de personagem-ação no silêncio estático de uma mãe diante da filha morta. Tem-se vendido (para atores, sobretudo) uma ideia de dramaturgia que é basicamente a composição e a execução apaixonada das ditas “partituras de movimento”, mas friso que personagem é muito mais que um ator em cena e que ação é muito mais um corpo que chacoalha.

UMA SIMPLES TROCA DE RÉPLICAS NÃO É UM DIÁLOGO,
UM SOLILÓQUIO REPLETO DE CHAVÕES NÃO É UM MONÓLOGO.
O DRAMATURGO DEVE BRIGAR PELA FALA QUE TEM PESO
DE AÇÃO, PELA PALAVRA VIVA.

5. A dramaturgia, ao se valer da palavra a ser proferida, o faz de modo denso. Embora dramaturgia sem falas ou diálogos seja sempre possível, quando o dramaturgo se vale da palavra falada, ele deve fazê-lo com maestria. Isso não significa escrever falas empoladas ou de apelo emocional barato. O que está em questão aqui é a escrita de falas ativas, capazes de caracterizar uma personagem e de ser veículo perfeito para a expressão do pensamento. Uma simples troca de réplicas não é um diálogo, um solilóquio repleto de chavões não é um monólogo. O dramaturgo deve brigar pela fala que tem peso de ação (dizer é fazer), pela palavra viva (quem fala é a personagem, não o dramaturgo) e pelo cuidado com a idiosincrasia de cada personagem (nenhum personagem fala igual ao outro). Dramaturgia, nesse caso, pode ser – como muitas vezes é – uma expressão máxima da literatura.

Cabe compreender que, sob esses princípios gerais, se inserem no campo do teatro modos de escrever bastante diversos. Observadas as suas particularidades (e drenados os excessos) pertencem ao mesmo terreno sólido da dramaturgia autores tão diversos quanto Ésquilo, Shakespeare, Tchekov, Brecht e Beckett. Se é certo que cada um deles moldou, de acordo com seus gênios, as noções de representação, enredo, personagem, ação e fala, é igualmente verdade que nenhum deles foi negligente com qualquer uma dessas categorias.

Cabe ainda examinar, delimitadas essas fronteiras expostas anteriormente, se faz sentido expandir tanto quanto temos feito, ultimamente, o conceito de dramaturgia. Cabe investigar se faz sentido colar tantos apêndices a essa palavra, dando origem a uma dramaturgia do corpo, uma dramaturgia do desejo, uma dramaturgia da cena, uma dramaturgia do coletivo e até ao paradoxo de uma dramaturgia pós-dramática.

Historicamente, no Brasil, nunca nos faltaram dramaturgos. Mas sempre me intriga especular por que, nos desvãos da memória e da paixão, sempre que nos perguntamos pelos nossos favoritos, esbarramos mais ou menos na produção que se encerra na década de 1960. E vamos nos declarando encantados por Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha, Jorge Andrade, Dias Gomes... A resposta para a ruptura não é única nem é simples, mas vale a pena notar que, em um quadro geral, esses dramaturgos produziam de modo muito mais conectado com a noção de dramaturgia que apresento nesse artigo do que nós, os dramaturgos de depois.

E isso tudo tem muito pouco a ver com as particularidades do modo de produzir dramaturgia. Pode-se fazer isso em grupo ou individualmente; no calor da hora, na sala de ensaio, ou no gabinete; em viés de vanguarda ou em viés reacionário; na máscara da comédia ou na máscara da tragédia (ou em qualquer outra que se faça disponível); na rua, no palco ou onde mais esteja o espectador. Nada disso estabelece uma hierarquia para o valor artístico da dramaturgia.

A dramaturgia só não pode ser – como tantas vezes tem sido, admitamos! – pedante, arrogante, vaidosa, cega e apática para os que têm fome de dramaturgia.

Não conheço quem não tenha essa fome.

MARCOS BARBOSA é dramaturgo, tradutor, doutor pela Universidade Federal da Bahia; encenado em diversos países; peças montadas incluem *Auto de Angicos*, *Quase nada* e *Braseiro*; traduções incluem *Ricardo III*, de William Shakespeare, e várias obras de dramaturgia contemporânea inglesa e alemã.

Afinidades eletivas

Fátima Saadi

Sempre que sou convidada a escrever sobre o trabalho do dramaturgista, confirmo que é mais fácil descrever do que definir a função.

O termo *Dramaturg* foi inventado para designar as tarefas do primeiro dramaturgista de que se tem notícia, Gotthold Ephraim Lessing, distinguindo as atividades que ele aceitou desempenhar no Teatro Nacional de Hamburgo das que ele não se dispôs a assumir na nova empresa que se formava.

Criada em 1767, a companhia convidou o já então bastante conhecido dramaturgo, crítico e polemista para ser “poeta da casa” (*Theaterdichter*), fornecendo peças para o repertório do grupo. Lessing colocou seus textos à disposição, mas não quis trabalhar por encomenda e contra o relógio. Os responsáveis pela iniciativa voltaram à carga, propondo-lhe então que se tornasse uma espécie de conselheiro literário e artístico da direção do teatro, auxiliando na elaboração do repertório, realizando traduções e adaptações e analisando as montagens por meio de comentários críticos que permitissem tanto o aperfeiçoamento dos atores e da equipe técnica quanto a ilustração do público. Lessing aceitou porque a inédita proposta se inseria em seu próprio projeto dramaturgico e crítico.

Até então, a maior parte das iniciativas teatrais na Alemanha estava a cargo de companhias ambulantes, que tinham na bilheteria sua principal preocupação. Lessing acreditou que o Teatro Nacional de Hamburgo, subsidiado por um pequeno grupo de empresários que se associou à trupe, teria lastro financeiro para voos de maior fôlego artístico.



Mariana Oliveira em *Valsa nº. 6*,
Teatro do Pequeno Gesto, 2007.
Foto de Luiz Henrique Sá.



A ideia de poder pôr à prova um repertório que escapasse da obviedade das comédias e peças comerciais, em sua maioria traduzidas do francês, também seduziu Lessing, que pensava propor que se ampliasse o rol de textos, aí incluindo peças alemãs, inglesas e espanholas.

O desejo de fazer frente à onipresente influência do classicismo francês, demonstrando que este se ateve mais à letra do que ao espírito do teatro da Antiguidade greco-latina, fez com que ele se voltasse, em sua reflexão crítica, para Shakespeare. Considerava-o mais capaz de provocar uma reflexão estética produtiva no domínio germânico do que a dramaturgia francesa calcada na releitura renascentista da *Poética* de Aristóteles.

Entre as atribuições de Lessing estava a redação de uma espécie de diário de bordo com dois comentários semanais a respeito dos espetáculos apresentados, analisando todos os aspectos que considerasse importantes, não apenas em relação ao texto, mas também à atuação e à montagem. O conjunto de seus comentários ficou conhecido como *Dramaturgia de Hamburgo*¹. O primeiro dos 104 textos reunidos na coletânea data de 1º de maio de 1767 e os quatro últimos, publicados em conjunto, datam de 19 de abril de 1768 (embora tenham sido escritos um ano depois, quando o teatro já tinha, inclusive, fechado as portas).

Durante três meses, os comentários foram distribuídos à plateia às terças e sextas, regularmente. Mas já no comentário de nº XXV, Lessing desiste de analisar o desempenho dos atores devido aos protestos, em especial das atrizes, contra qualquer menção a seu trabalho que não fosse francamente elogiosa. A partir daí, o folhetim teatral se ateve basicamente à análise dos textos montados pela companhia, abandonando a apreciação do espetáculo. Após interrupções, edição pirata das crônicas em Leipzig (o que muito aborreceu o dramaturgista), desavenças de toda ordem com o Teatro Nacional, a aventura do *Dramaturg* chega ao fim. A experiência o deixou de tal modo ressabiado que ele jurou, em carta a seu irmão Karl, que nunca mais voltaria a escrever para a cena, e que nutria “o mais extremo asco contra tudo o que se refira a teatro ou

LESSING DESISTE DE ANALISAR O DESEMPENHO DOS ATORES DEVIDO AOS PROTESTOS, EM ESPECIAL DAS ATRIZES, CONTRA QUALQUER MENÇÃO A SEU TRABALHO QUE NÃO FOSSE FRANCAMENTE ELOGIOSA.

1. Em português foram publicadas algumas das críticas, com tradução de J. Guinsburg, prefácio e notas de Anatol Rosenfeld (*De teatro e literatura*, São Paulo, EPU, 1992). A *Dramaturgia de Hamburgo* foi publicada em espanhol, em tradução de Feliu Formosa (Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1993) e, mais recentemente, em francês, em tradução de Jean-Marie Valentin (*Dramaturgie de Hambourg*, [s.l.], Klincksieck, 2010). Em alemão, ver *Hamburgische Dramaturgie*, in Lessing., *Werke – Dramaturgische Schriften*, München, Carl Hansen Verlag, 1973, v. 4, p. 229-707.



Viviana Rocha e Pedro Rocha em *Peer Gynt*, Teatro do Pequeno Gesto, 2006.
Foto de Luiz Henrique Sá.

tenha significado teatral”². Por sorte, não cumpriu sua ameaça, criando ainda *Emília Galotti* (1772) e *Natã, o sábio* (1779).

O fracasso da companhia se deveu a muitos fatores: o capital era pouco, não houve apoio das autoridades, a imprensa e a *intelligentzia* se dividiram a respeito da iniciativa, o público continuou a preferir atrações estrangeiras,

2. Apud Roland Krebs, *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières, Théorie et réalisations*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1985, p. 426.



em especial as francesas, e as desavenças proliferaram entre os administradores e a direção artística e entre esta e os atores...

Dentro da derrocada geral, o malogro da iniciativa é plenamente compreensível: o projeto de um novo repertório que não visasse apenas ao entretenimento não foi aceito pelo público e a busca de aperfeiçoamento da equipe por meio da análise dos desempenhos esbarrou na onipotência dos envolvidos, que não conseguiram superar a vaidade ferida pelas observações de Lessing. Mas, ao lado disso, é preciso lembrar que há uma enorme dificuldade de compreender a articulação entre a reflexão e a prática artís-

Diogo Cardoso, Viviana Rocha, Marcia Alves e Ana Alkimim em *Peer Gynt*, Teatro do Pequeno Gesto, 2006. Foto de Luiz Henrique Sá.

tica, o que torna complicada a discussão da obra para além da perspectiva imediatista do sucesso, do gostei/não gostei ou do “sempre se fez assim”.

POETA DA CENA

A obra de arte põe em jogo o inteligível e o sensível e não se deixa apreender por nenhum desses ângulos em separado. Na tradição ocidental, de base platônica, o *logos* – termo que significa pensamento e também palavra – teve, de modo geral, até meados do século XVIII, precedência incontestada sobre o sensível.

No teatro, isso resultou na crença na superioridade do texto sobre os demais elementos cênicos. O interesse de Lessing por *todos* os elementos do espetáculo faz parte de um movimento mais amplo no qual o texto começa a ceder espaço para a materialidade cênica.

Como pano de fundo para a mudança, que se processa ao longo do século XVIII e mais intensamente a partir de 1750, é preciso lembrar, entre outros fatores, a ascensão social da burguesia. A Revolução Industrial, em seu interesse pela técnica, provoca a mudança do paradigma cartesiano, de base matemática, para o paradigma newtoniano, de base física, no qual a observação da natureza exerce papel fundamental. A importância do mundo sensível é enfatizada pela filosofia empirista, para a qual o mundo só existe na medida em que é percebido e o aparato cognitivo só se forma a partir da permeabilidade dos sentidos ao que os cerca.

A relativização do fundamento unitário do mundo (Deus, o Absoluto) se dá em vários âmbitos. A religião natural afirma que se pode cultuar Deus sem se submeter às igrejas constituídas. As análises históricas e filológicas da Bíblia questionam a aura sagrada de que ela se revestia. Limitações ao poder absolutista são discutidas (o *Espírito das leis*, de Montesquieu, é de 1748). Os cânones artísticos, modelos segundo os quais a obra de arte deverá ser criada e avaliada, são contestados. Nas novas formas propostas, o ímpeto criador do artista tem papel fundamental e substitui as regras conhecidas e aceitas. Se a compreensão da obra deixa de ser imediata, torna-se necessária a intervenção do crítico, que se coloca entre ela e o espectador, construindo sentidos possíveis para sua decodificação³.

Por tudo isso, podemos dizer que, na base da invenção da palavra *Dramaturg*, que etimologicamente significa “poeta da cena”, está o pensamento

3. Gerd Bornheim, A crítica de arte, *Páginas de filosofia da arte*, Rio de Janeiro, Uapê, 1998, p. 115-119.



PONTO DE CONVERGÊNCIA
[o dramaturgo na sala de ensaio]

À ESQUERDA Alexandre Dantas, Claudia Ventura, Priscila Amorim e Marcos França em *A serpente*, Teatro do Pequeno Gesto, 1998. Foto de Guga Melgar.

ABAIXO Alexandre Dantas e Claudia Ventura em *A serpente*, Teatro do Pequeno Gesto, 1998. Foto de Guga Melgar.

a respeito da construção da obra teatral inserida num projeto de discussão artística que considera o espetáculo para além da mera declamação de um texto. O papel do dramaturgista é, então, o de discutir e propor sentidos – o sentido do projeto artístico e de seu encaminhamento, o sentido das escolhas cênicas durante a criação do espetáculo e o sentido que este adquire ao chegar ao público.

A atividade dramatúrgica tem seu impulso inicial, como vimos, no século XVIII, a partir da explicitação da necessidade da crítica, mas se constitui plenamente no fim do século XIX, com o surgimento do conceito de encenação. Compreendendo-se a encenação como a decisão, tomada pela equipe de criação, a respeito da relação que entre si estabelecerão os diferentes elementos cênicos no âmbito de um dado espetáculo, evidencia-se o jogo de sentidos mobilizado na criação teatral.

Apesar de partirem do texto, encenadores como Antoine e Stanislavski têm consciência de que cada espetáculo é a resposta a uma questão que a equipe de criação levanta e se propõe a responder por meios cênicos. Isso significa que, para eles, não há correspondência previamente dada entre dramaturgia e formas cênicas, ou seja, o sentido de cada encenação será construído a partir das relações que eles criarão, ao longo do processo de trabalho, entre os meios cênicos escolhidos.

Bernard Dort enfatiza, em artigo de 1986 para o número especial da revista *Théâtre/public*, que a palavra *dramaturgia* resume em si o processo que culminou com o surgimento da encenação: de início, o termo se referia à composição de textos dramáticos ou a um conjunto de peças (dramaturgia de Shakespeare, dramaturgia espanhola), mas, com a refutação das regras





Ana Alkimim, Mariana Oliveira,
Cybele Jácome, Cristine A'gape e
Fernanda Maia em *Medeia*,
Teatro do Pequeno Gesto, 2002.
Foto de Luiz Henrique Sá.

e modelos, o termo passou a designar a transposição de um texto para a cena. Daí a função do dramaturgista não estar ligada a um único domínio da encenação, como o trabalho do cenógrafo, por exemplo, mas a todo o processo de construção cênica⁴.

Creio que, para falar de forma mais genérica sobre o espetáculo contemporâneo, o ponto de partida não pode mais ser o texto, mas o que eu chamaria de viés ensaístico da criação teatral e que corresponde, *grosso modo*, ao gesto da arte conceitual. Os elementos cênicos (e o texto é um deles, claro) rompem com a moldura estética e apontam abertamente para o processo de sua articulação e de sua recepção pela plateia.

Por um lado, há uma fricção entre o real e a obra, na qual a obra “formaliza” o real e o real “contamina” o espetáculo, fazendo-o existir num limiar entre o cotidiano e sua abstração. Isso pôde ser exemplarmente observado nos espetáculos da Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem, que ressignifi-

4. Bernard Dort, L'état d'esprit dramaturgique, *Théâtre/public*, Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, n. 67, p. 8-11, jan.-fev. 1986.

cavam espaços originalmente não destinados ao teatro, como uma igreja católica, um hospital e um rio que corta a cidade de São Paulo, evidenciando também um resíduo do real que não se deixava ficcionar, como bem observa Silvana Garcia em “O Brasil cabe num rio: BR3, do Teatro da Vertigem”⁵.

Por outro lado, o pensamento da e sobre a obra é desestabilizado e oscila entre a experiência imediata e a necessidade de conceitualização para que essa experiência se dê plenamente, como, por exemplo, nos espetáculos de Gerald Thomas. Lembre-se, por exemplo, de *Eletra com Creta*, apresentado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1986. O espetáculo não se entregava a uma leitura puramente sensorial, embora os estímulos visuais e sonoros fossem de uma riqueza ímpar, mas exigia do espectador, por um jogo de opacidades que se materializava de forma eloquente na ambientação cênica, um posicionamento diante das questões da arte contemporânea.

Em seu precioso livro *Razões da crítica*, Luiz Camillo Osorio chama a atenção para o fato de que o juízo crítico “não é necessário se for para confirmar o que já se sabe e que já é a regra, mas sim para potencializar o ainda não conhecido, classificado, formado, dando sentido, ou melhor, procurando sentidos no que está em processo de constituição”⁶. Essa procura de sentidos naquilo que está “em processo de constituição” caracteriza, contemporaneamente, tanto o gesto crítico quanto o gesto criativo e é, portanto, obra coletiva, de criadores e fruidores.

A atenção à criação de sentidos no processo de elaboração de um espetáculo não está ligada prioritariamente ao dramaturgista e pode dele prescindir, porque não tem que estar “encarnada” em uma figura, mas, ao contrário, permear o trabalho como um todo, ligando seus interlocutores pelo desejo não apenas de produzir, mas também de pensar a arte que produzem. E esse pensamento “em obra” vai estar ligado à especificidade de cada projeto. Por isso as atividades do dramaturgista são tão diversificadas, variando segundo a necessidade de cada processo. Por isso também os melhores resultados do trabalho do dramaturgista se dão no âmbito de grupos permanentes de teatro, porque a continuidade do trabalho faz com que um espetáculo responda ao outro, e que cada iniciativa dialogue com as demais.

OS MELHORES RESULTADOS DO TRABALHO DO DRAMATURGISTA SE DÃO NO ÂMBITO DE GRUPOS PERMANENTES DE TEATRO, PORQUE A CONTINUIDADE DO TRABALHO FAZ COM QUE UM ESPETÁCULO RESPONDA AO OUTRO, E QUE CADA INICIATIVA DIALOGUE COM AS DEMAIS.

Cristine A'gape, Viviana Rocha, Fernanda Maia e Ana Alkimim em *Medeia*, Teatro do Pequeno Gesto, 2002. Foto de Luiz Henrique Sá.



5. Silvana Garcia, O Brasil cabe num rio: BR3, do Teatro da Vertigem, *Folhetim*, n. 25, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, p. 64-73, jan.-jun. 2007.

6. Luiz Camillo Osorio, *Razões da crítica*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005, p. 45.

TRAJETOS

Na década de 1970, quando cursei Teoria na Escola de Teatro da hoje Unirio, o professor Antonio Mercado, recém-chegado de Yale, onde havia estudado, propôs que os estudantes do meu departamento integrassem também os espetáculos dos alunos de Direção, prestando “assessoria” ou “assistência teórica” às montagens.

O susto dos diretores foi igual ao nosso: nem eles sabiam exatamente o que pedir, nem nós o que oferecer. Em geral o trabalho se restringia a um pequeno estudo sobre o autor e sua época e à elaboração do programa.

Ao longo da década de 1980, foi utilizado preferencialmente o termo *Dramaturg* para designar a função, que não mais se limitava ao aparato textual, mas incidia sobre a criação do conceito do espetáculo e se refletia na cena. Datam dessa época, para me restringir ao Rio de Janeiro, as parcerias de Ângela Leite Lopes com Bia Lessa, de Beti Rabetti com Moacyr Góes e a minha com Antonio Guedes, que se prolonga até hoje no Teatro do Pequeno Gesto.

Entre as tarefas que já desempenhei na função de dramaturgista, versão brasileira do termo alemão que tem sido usada na última década, posso enumerar: leitura de textos para escolha de repertório; traduções e adapta-

O SUSTO DOS DIRETORES FOI IGUAL AO NOSSO: NEM ELES SABIAM EXATAMENTE O QUE PEDIR, NEM NÓS O QUE OFERECER. EM GERAL O TRABALHO SE RESTRINGIA A UM PEQUENO ESTUDO SOBRE O AUTOR E SUA ÉPOCA E À ELABORAÇÃO DO PROGRAMA.

ções; organização de programas de espetáculos; pesquisa de material e documentação de processo de trabalho; debates com a plateia, redação ou revisão de projetos e *releases*; assistência a ensaios e reuniões de

produção ou criação; organização ou participação em seminários e grupos de estudos relacionados aos espetáculos que o grupo montou.

Além delas, desde 1998 sou editora da revista *Folhetim* e da coleção Folhetim/Ensaio, publicadas pela companhia. A revista foi ideia de Antonio Guedes e surgiu para fomentar a discussão entre a teoria e a prática teatrais, tendo um alcance mais amplo do que os nossos programas de espetáculos. O *Folhetim* não está diretamente ligado às nossas montagens, embora alguns números tenham resultado dos estudos necessários ao trabalho⁷.

7. O número 12, sobre o trágico, foi preparado ao mesmo tempo que a montagem de *Medeia*; o número 22 traz um dossiê sobre arte e política e reúne material produzido durante a preparação da leitura teatralizada de *Peer Gynt*, de Ibsen; os números 7 e 29, sobre Nelson Rodrigues, ecoam nosso interesse pelo autor, de quem Antonio já dirigiu *Valsa nº 6* e *A serpente*; o número 28 trata de dramaturgia contemporânea, que está no foco de interesse da companhia que, em 2007, montou *A filha do teatro*, de Luís Reis e, em 2011, *Teatro dos ouvidos*, de Valère Novarina, instalação multimídia apresentada numa das galerias de arte do Espaço Cultural Sergio Porto.

A interlocução do dramaturgista com a equipe de criação parte da afinidade com o modo de pensar o teatro e se desdobra na explicitação cênica desse pensamento, integrando-se na polifonia do espetáculo e espraiando-se pelas atividades que o cercam e completam.

O dramaturgista, enfim, é um ponto de interseção entre todos os elementos da cena. Seu trabalho perpassa todas as áreas e opera no âmbito da consistência entre projeto e explicitação cênica do conceito proposto. Não é ele quem decide, mas sua intervenção o torna cúmplice e parceiro na unidade que a cena apresentará.

FÁTIMA SAADI é tradutora e dramaturgista da Companhia Teatro do Pequeno Gesto, pela qual edita a revista *Folhetim* e a coleção *Folhetim/Ensaios*.

Entrar na poesia...

Ana Kfourì

O teatro de Novarina, a maneira como ele lida com a palavra e com as questões teatrais foram chamamentos fortes que me levaram de volta à cena como atriz. Eu desejei estar de novo em cena para experienciar a intensidade do instante cênico a partir da força daquela dramaturgia e a partir daquela forma de pensar e de entender o fazer teatral. Eu não queria, nem nunca quis, contar histórias. Não por não gostar delas, mas principalmente porque nunca tive o desejo de me comunicar com o outro através delas, ou melhor, as histórias não perpassavam meu corpo como desejo de estar com o outro. E, de repente, encontro um autor com um conteúdo poético tão rico, que, longe de ser incomunicável, propõe uma interlocução com o outro que estilhaça nosso lado racional, lógico, ordenador. Ele quer jogar com o outro, sua busca não é a de ser compreendido. E em *Discurso aos animais: O animal do tempo e A inquietude*¹, devido à estrutura dramatúrgica do texto, se assim se pode dizer, pude vislumbrar e revisitar muitas histórias perdidas de mim mesma e de tantos outros queridos, sem cair nas armadilhas do sentimentalismo e do apego psicológico. Isso devido ao texto e ao seu próprio movimento, tecido por afetos, lembranças, pensamentos e palavras que não são sequenciais, nem causais, nem dependentes de uma evolução da figura falante ou mesmo de uma transformação desta.

1. O texto *Discurso aos animais*, de Valère Novarina, tem duas partes, *O animal do tempo* e *A inquietude*. Atuei em *O animal do tempo*, dirigida por Antonio Guedes, e em *A inquietude*, por Thierry Trémouroux.

Mas quem fala essa fala vibrante, corpórea e espiritual é afetado por essa avalanche de sentidos e de sensações, é extremamente afetado.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[o dramaturgo na sala de ensaio]

Com Novarina, o desafio é o de trabalhar a palavra/fala na experiência artística como criação, sem laços de conteúdos *a priori*, ou seja, poder investigar a questão da não representação na cena contemporânea na própria fala, no ato de falar. Essa é a inquietante indagação: como deixar a palavra falar? Como deixar o texto falar? Como deixar a carne falar? E a possibilidade é de que está na palavra, no ato de falar a potência de um lugar da criação e da não representação na cena contemporânea. Mas quem fala? Quem é esse quem? A ideia é que quem fala é um *eu vazado*, imagem poética que venho criando e desenvolvendo para dar conta desse desafio, o de deixar o texto falar, deixar a carne falar. Um eu vazado é perpassado, atravessado pelo outro – música, afeto, lembrança, desejo, vazio –, um eu que ao não fixar conteúdos, libera-os, justamente por vazar. O eu vazado ao falar, no ato da fala, potencializa e pluraliza os sentidos, as possibilidades de sentidos, de afetos, criando-os naquele momento, produzindo-os naquele instante da criação, da experiencição com a palavra. O eu vazado é sensação. Plenitude e vazio. Desapego das significações. Abandono de sentimentalismos e subjetivações.

AS PALAVRAS POR VEZES NOS ABRAÇAM, NOS ACALANTAM, E DEPOIS ESCAPAM, FUGAZES. E A GENTE, COM ELAS, TAMBÉM SE ESCAPA DA GENTE, SE DESAPEGA. ESSE É O JOGO DA CENA E DA LINGUAGEM DE NOVARINA. HÁ DE SE TER FÔLEGO PARA JOGAR.

Fazer Novarina, falar Novarina é uma forma de se entrar na poesia, é como se fosse possível isso, pelo menos por alguns segundos. E todo um universo que abrange filosofia, literatura, psicanálise etc. se entrelaça na dramaturgia dele: são pedaços de chão para o ator saltar, e de novo o abismo sonoro e poético daquelas palavras. Mas a dramaturgia de Novarina nos faz também breves carícias, aguça nossos afetos. As palavras por vezes nos abraçam, nos acalantam, e depois escapam, fugazes. E a gente, com elas, também se escapa da gente, se desapega. Esse é o jogo da cena e da linguagem de Novarina. Há de se ter fôlego para jogar. É um vai e vem entre o estranhamento e a intimidade repentina, entre o eu vazado e o outro. O *Discurso aos animais* para mim, muitas vezes, é um acalanto aos meus profundos amores. São relances desses afetos que surgem no meio do palavrrear, fugazes, mas que me encorajam, e me enchem de vigor para falar mais e mais. E isso misturado com outros saberes que me estimulam. É como se outras vozes, potentes na minha vida, se tensionassem ali: a voz de Nietzsche, de Beckett, de Artaud, de Lacan...

O que interessa a Novarina é a experiência da linguagem. E a maneira como ele pensa a linguagem, como ele trabalha a linguagem, é o que nos



Ana Kfoury em *A inquietude*,
direção de Thierry Trémouroux, 2009.
Foto de Dalton Valério.

interessa. Para ele, por exemplo, “a linguagem não é mais um instrumento do dizer, mas uma ferramenta da aparição: ela rasga o mundo diante de nós”². Novarina não associa a comunicação à transmissão propriamente dita de uma ideia, um sentimento, um significado, uma “mensagem”, pois para ele “falar não é comunicar”. Há em Novarina um esforço em transgredir “significâncias”, em realizar uma recusa de sentidos preestabelecidos, e as reflexões do autor parecem apontar, de alguma forma, para lugares onde seja possível pensar a linguagem a partir do que não pode ser dito de maneira discursiva. “Muito precisamente cada palavra designa o desconhecido. Diga o que você não sabe. Dê o que você não possui. Aquilo do que não se pode falar, é isso que é preciso dizer”³. Vemos que a fala, para Novarina, possui a força da construção de um vazio, de uma desapareição. Ele diz que

2. Valère Novarina, *Diante da palavra*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2003, p. 34.

3. *Ibidem*, p. 20.

escuta com avidez o ator no teatro, não tanto “para ouvir o que ele diz, mas para escutar toda uma dança que se vai”⁴. Vemos a força, para o autor, do esvaziamento, daquilo que não se expressa.

Ele diz que “cada palavra divide um pedaço do real na tua boca (...) ouve-se um sopro. O real respira. No pensamento, uma fonte de ar está aberta (...). A língua está em fuga (...). É algo que cava: uma cavatina; aparece então pra nós, estrangeiro e diante de nós, nosso corpo mais próximo: a linguagem. Nossa carne mental, nosso sangue”⁵. Para o artista francês, as palavras sabem muito mais da linguagem do que nós. E se a língua é algo que cava, como ele diz, ela parece associar o movimento de cavar,

NOVARINA NÃO ASSOCIA A COMUNICAÇÃO À TRANSMISSÃO PROPRIAMENTE DITA DE UMA IDEIA, UM SENTIMENTO, UM SIGNIFICADO, UMA “MENSAGEM”, POIS PARA ELE “FALAR NÃO É COMUNICAR”.

de entrar na escuridão, a um canto, a uma cavatina⁶, a uma sonoridade. A língua é, então, ao mesmo tempo falta e som, vazio e música. E de tanto a língua cavar, de tanto ela buscar desaparecer, se apresenta diante de nós a linguagem, nosso corpo mais próximo, como ele diz. Então, o grande desafio do ator, do ator fazendo Novarina, é adentrar um universo no qual a palavra é liberta do peso do sentido já dado, do significado estabelecido *a priori*. E ele próprio, o ator, tem que se libertar disso, da necessidade que muitas vezes se tem de explicitar as palavras, de querer comunicar, de querer ser compreendido. O ator tem que se libertar dessas amarras para poder adentrar a escuridão virgem e chamativa das palavras, dos significantes, das sonoridades, das possibilidades de sentidos. O teatro de Novarina é calcado na palavra, mas na palavra enquanto matéria soprada. Soprada no sentido respiratório. A palavra de Novarina respira e se espacializa. É corpórea, é espacial, é espiritual. As palavras nos conduzem, segundo ele, “para perto da linguagem muda (...), [elas] nos conduzem ao mistério e morrem, naturalmente queimadas pelo nosso sopro (...)”⁷. Enfim, para Novarina, a linguagem não é da ordem do

ENTÃO, O GRANDE DESAFIO DO ATOR, DO ATOR FAZENDO NOVARINA, É ADENTRAR UM UNIVERSO NO QUAL A PALAVRA É LIBERTA DO PESO DO SENTIDO JÁ DADO, DO SIGNIFICADO ESTABELECIDO *A PRIORI*.

4. Valère Novarina, *Carta aos atores e para Louis de Funès*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2005, p. 39.

5. *Idem*. *Diante da palavra*, p. 15.

6. Cavatina. [do it. *cavatina*] *S. f. Mús.* 1. Pequena ária, sem repetição nem segunda parte, ordinariamente intercalada num recitativo. 2. Pequena ária simples. 3. *P. ext.* Pequena peça instrumental, cujo caráter lírico e leveza evocam a cavatina (Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo dicionário da língua portuguesa*, 2. ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986, p. 375).

7. Valère Novarina, *Diante da palavra*, p. 20.



Ana Kfoury em *A inquietude*,
direção de Thierry Trémouroux, 2009.
Foto de Dalton Valério.

discurso lógico, é uma interrupção disso. A linguagem não é absolutamente cópia do real, e sim o próprio sentido do real. Mas do real aparecido na interrupção, na cesura, no buraco. Aliás, o artista afirma que não escreve “com a mão ou a cabeça ou com o pau, mas com todos os buracos do corpo. Não é uma escrita com caneta, mas uma escrita com buraco”⁸.

Valère Novarina elabora todo um pensamento sobre a arte da atuação. Ele pensa o ator no ato da cena e toda a sua dramaturgia – que é, segundo seu dizer, um exercício de “despersonalização da escrita” –, incita o homem/ator a desfazer-se também, a se perder no labirinto das palavras, a deixar que

8. *Idem*, *Carta aos atores e para Louis de Funès*, p. 16.

elas falem em vez de um *eu* falar. O *eu* no teatro de Novarina é um eu vazado, atravessado por música, vazio, afeto, falta. Atravessado pelo outro. Ele diz: “Há, no fundo e mais profundo que nós, *ninguém* e uma alteridade”⁹. O *eu* falta no teatro de Novarina. O *eu* nos falta¹⁰. Isso é singular, porque tudo o que desejamos quando escolhemos o palco como vida é nos superar, é ir além de nós mesmos, é nos esquecermos de nós, é ir para outros lugares nos quais por vezes nem nos lembramos mais de nossa existência. Novarina reapresenta o buraco da gente o tempo todo. Com ele criamos um mundo que transborda afeto, pensamento, teatro, corpo, filosofia, vida, espiritualidade, intensidade, com todas as angústias aí latentes. É como se fossem pedaços disso tudo em cena, e muito mais coisas que não saberíamos expressar porque as palavras fogem, estilizando o espaço, os corpos, as memórias, os tempos.

O teatro de Novarina exige que o ator atue no limite, no risco do perigo iminente, no âmbito de uma sensação abismal. O ator tem que ir até o último limite do fôlego, para estar novo de novo, brincando de novo, acreditando de novo, de novo velho, de novo criança, de novo outro. Não há espaço para a representação em seu teatro e a fala, por si só, protagoniza o momento cênico. Ele diz: “A ação do ator é desagida, num instante, numa só vez: não há nada para ver a não ser um relan-

ce aberto, uma escapulida”¹¹. Ele diz que é preciso fabricar sobre o palco uma “antipessoa”, um “anti-homem” experimental. Levar o homem para fora de si, fazer com que ele leve sua

linguagem para fora. Novarina está propondo ao homem-ator, ao homem de teatro, um “exercício” de misantropia. Exercitar-se, esforçar-se, isolar-se do homem. “Não dance nunca sozinho, dance sempre com a solidão”¹². Novarina propõe que o ator dance dançado, dance como um abandonado, e afirma que em “toda arte, todo pensamento, a aventura passa pelo querer e pela renúncia, por vontade e desamparo, por exercícios de abandono”¹³.

O teatro de Novarina é uma libertação. O *Discurso aos animais* é tecido pelo universo deslumbrante das palavras, tem poesia, humor, vazio, tensão, afeto, estranhamento e, principalmente, vida. E ainda todos os joões, corpó-

PARA NOVARINA, A LINGUAGEM NÃO É DA ORDEM DO DISCURSO LÓGICO, É UMA INTERRUPÇÃO DISSO. A LINGUAGEM NÃO É ABSOLUTAMENTE CÓPIA DO REAL, E SIM O PRÓPRIO SENTIDO DO REAL. MAS DO REAL APARECIDO NA INTERRUPÇÃO, NA CESURA, NO BURACO.

9. *Idem*, *Diante da palavra*, p. 22.

10. “Nós sabemos todos muito bem, no fundo, que o interior é o lugar não do *meu*, não do *eu*, mas de uma passagem, de uma fresta por onde um sopro estrangeiro nos pega”. *Ibidem*, p. 13-14.

11. *Ibidem*, p. 46

12. *Idem*, *Carta aos atores e para Louis de Funès*, p. 48

13. *Ibidem*, p. 48.

reos, espirituais, lúdicos, que existem porque falam. É a partir dessa fala que o jogo cênico vai se constituindo. A experiência da linguagem é o grande acontecimento da cena, e esse é o desafio da atuação: deixar a carne falar.

Outro caminho que Novarina aponta para esta experiencição com a palavra é espacial, a fala vai construindo, segundo ele, o espaço da cena. Ele diz que o espaço se escuta e que “a linguagem é o lugar do aparecimento do espaço”¹⁴. Esta relação que Novarina aponta, com insistência, entre

a palavra e sua “dança”, parece indicar, também, uma compreensão coreográfica das palavras, que valoriza, portanto, sua disposição no espaço¹⁵. Mas a palavra tem também para ele um teor corpóreo, conectado com o funcionamento interno

do corpo, com sua pulsação vital, intensa e interna, que se realiza entre as tripas, vasos sanguíneos, líquidos, no qual todo um circuito de vida, de um “corpo com órgãos”, se faz o local de explosão da fala, alavancada sempre pela tensão vital desse corpo, e expulsa pelo esfíncter bucal.

Ele reflete sobre um *outro corpo* no teatro e tem, em relação ao corpo do ator, uma abordagem bastante particular. Quando Novarina fala em *outro corpo* está negando o corpo do ator enquanto um “telégrafo inteligente que transmite”¹⁶ e partilha uma forte tendência contemporânea que não vê mais o corpo do ator como instrumento de expressão. Novarina propõe pensarmos na intensidade de um corpo em cena, como se este fosse um vulcão interno que não explode, mas que é movimentado e sangrado por seu próprio mecanismo interno, pelo jogo de ligações sanguíneas e circuitos pulsantes. Um corpo que não codifica nem transmite emoções e sentimentos, mas se realiza como um corpo econômico, provido de intensidade e não de intenção. Penso que este corpo está conectado a pesquisas cênicas que trabalham buscando e estimulando produções de sentidos móveis, momentâneos, tanto por parte dos atores quanto dos espectadores, no intuito de buscar novos lugares e novas formas de estar no teatro.

14. *Idem*, *Diante da palavra*, p. 16.

15. Na entrevista de Novarina concedida a Jean-Marie Thomasseau, traduzida por Angela Leite Lopes e publicada na revista *Cadernos de dramaturgia*, ele diz que “é preciso um trabalho muito meticuloso, escrupuloso (...) é preciso agenciar com cuidado coisas ínfimas para que o texto soe vivo. Tudo é importante: a tipografia, a diagramação, a pontuação; é por detalhes que o texto vai exercendo sua força operatória. Movimento e emoção são mantidos cativos pelo agenciamento das alíneas, das rimas e dos pontos e vírgulas”. Valère Novarina, *O homem fora de si* (Tradução Angela Leite Lopes), *Cadernos de Dramaturgia*, Rio de Janeiro, n.3, 2003, p. 34.

16. Valère Novarina, *Carta aos atores e para Louis de Funès*, p. 15.

O TEATRO DE VALÈRE NOVARINA SE POTENCIALIZA E SE REINVENTA NA PALAVRA. TANTO AS PROPOSTAS ARTÍSTICAS QUANTO O ESFORÇO INTELLECTUAL E REFLEXIVO DE NOVARINA PROPÕEM A ABERTURA E A DESCOBERTA DE NOVOS LUGARES PARA O USO DA PALAVRA E DA FALA NO TEATRO.



Outro chamamento forte que me leva a encenar Novarina é o fato de que para ele a corporeidade está impregnada de um teor de espiritualidade, como podemos ver nesse trecho belíssimo do texto *A inquietude*:

Ana Kfoury em *O animal do tempo*, direção de Antonio Guedes, 2007. Foto de Danton Valério.

Aniamal, aniâmla, amei o animô, deixei a pele do aniamnimal, deixei. Nesse dia eu vi de verdade a cena do renascimento de um morto sem fundo do qual eu era o filho esperino. No seu silêncio e sua voz. É uma voz que me reensina a falar. Eu calo seu nome, segundo que ele carne ou que minha carne seja bendita. Se alguém vem, se ele é um nada, que ele seja enfim! Eu quis devolver tudo à terra até meu espírito. Glória à carne que vai, glória ao espírito dentro! Dividi os reunidos. A mim corpo, devolvi toda tua terra agora: o homem é um buraco para o homem menos eu.¹⁷

Novarina tensiona o carnal e o espiritual, para ele, “o que é espiritual não está fora da matéria, é matéria cantada”¹⁸. Ele busca a potência dos espaços vazios e da comunicação com o outro através de uma desapareição: “ser ator

17. Valère Novarina, *Discurso aos animais: O animal do tempo e A inquietude*, 7 Letras, 2007, p. 54.

18. *Idem*, *Diante da palavra*, p. 36.



Ana Kfoury em *O animal do tempo*, direção de Antonio Guedes, 2007. Foto de Danton Valério.

não é gostar de aparecer, é gostar muito de desaparecer (...) ter uma inclinação para não ser nada, renascer dos sopros, surgir da carne, jorrar dos destroços, despossuir o mundo de si”¹⁹.

O teatro de Valère Novarina se potencializa e se reinventa na palavra. Tanto as propostas artísticas quanto o esforço intelectual e reflexivo de Novarina propõem a abertura e a descoberta de novos lugares para o uso da palavra e da fala no teatro. O autor destaca a musicalidade que se produz com elas, os sons e tons diferenciados, inventados e reinventados. Novarina cria neologismos (família “reunida”, “dogador” de cachorro, “et-ceterista”) e novos nexos e conexões a partir de invenções sonoras e cognitivas. Tudo isso cabe no jogo da linguagem de Novarina. Jogo minuciosamente calcado na subversão da sintaxe, na musicalidade das palavras, no ritmo das falas, na possibilidade dos sentidos e dos afetos. É através da linguagem que ele prepara e propõe esse jogo.

Novarina busca no teatro o lugar transgressor, de desaparecimento (de produção de vazios, de desaparecimentos), um lugar magnético, que produz energia a partir de algo que falta, que se esvai. Neste lugar, um lugar de extrema espiritualidade, aonde todos vão para se abandonar, talvez, realize-se a potência da experiência teatral buscada pelo autor, aquela que retira o ator e o espectador dos lugares conhecidos, estimulando-os a se jogarem no espaço desenhado pela fala, e pela falta, e a dançarem o jogo móvel e incerto da cena²⁰.

ANA KFOURI é atriz e encenadora; tem especialização em Arte e Filosofia pela PUC-Rio e mestrado em Teatro pela Unirio.

19. *Idem*, *Carta aos atores e para Louis de Funès*, p. 30.

20. Esse texto articula ideias de outros artigos meus sobre o universo de Valère Novarina: Não mais reconhecer-se, eis a questão, *Folhetim*, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n.28, 2010; O eu vazado ou deixar a carne falar, in Ana Kfourir, *Novarina em Cena*, 1. ed., Rio de Janeiro, 7 Letras / Faperj, 2011.

Aimar Labaki, Ivam Cabral e Luís Alberto de Abreu debatem o papel do dramaturgo no teatro de hoje, sob a mediação de Marici Salomão

Atualmente, mesmo dramaturgos que continuam produzindo seus textos no ambiente privado de seus gabinetes, valendo-se de temas e motivos próprios, já participam de maneira mais intensa do processo de ensaio, ouvindo atores e diretores e afinando a versão final da peça. Muitos são também os dramaturgos que trabalham diretamente envolvidos com o processo de constituição do espetáculo, incorporando em seus textos as contribuições improvisacionais dos atores e operando no modo chamado “colaborativo”. Em suma, são muitas e diferentes as formas que os dramaturgos encontram, hoje, para desenvolver suas peças, e todas elas contribuem para ampliar o sentido que se dá à noção de dramaturgia.

Para discutir esse e outros temas correlatos, reunimos em uma roda de conversa¹ os dramaturgos Aimar Labaki, Luís Alberto de Abreu, Ivam Cabral e a jovem dramaturga, egressa da SP Escola de Teatro, Maria Shu. A coordenação do encontro esteve a cargo da também dramaturga Marici Salomão.

1. Esta transcrição editada é apenas parte da conversa que se desenvolveu durante o encontro, aberto ao público, ocorrido em 28 de janeiro de 2012, nas dependências da SP Escola de Teatro.

MARICI SALOMÃO: Eu passaria a palavra inicialmente para a Maria Shu, mas *(dirigindo-se aos outros convidados)* convido vocês também a responderem às seguintes questões: como se dá a sua vivência na escrita de textos teatrais? Como você se relaciona com o texto teatral, como é que você cria?

MARIA SHU: Em primeiro lugar, eu não acredito que tenha uma fórmula pronta para dizer: “olha eu crio dessa maneira, ou crio dessa outra maneira”. Acho que, para cada texto que você se dispõe a escrever, você reinventa uma nova maneira. Pode ser por motivações diferentes: por exemplo, uma notícia que eu vi na televisão, algum episódio que aconteceu na minha infância ou uma cor que eu vi e que me chamou atenção, não tem uma fórmula pronta. Qualquer coisa que esteja instigando o meu imaginário merece relevância. Uma coisa para a qual eu atento é de como levantar esse texto e ele não se tornar um mero desabafo: “olha, eu vivi uma coisa na minha infância e agora eu quero escrever sobre isso”. Essa é minha preocupação: de como transformar esse episódio, essa motivação, alinhando, amalgamando de alguma maneira, forma e conteúdo... Acho que é isso...

MARICI SALOMÃO: Aimar, por favor...

AIMAR LABAKI: Eu sou aqui o representante do “gabinete”, não é? Você olhou com medo para cá... *(risos)*

MARICI SALOMÃO: Foi inconsciente... *(risos)*

AIMAR LABAKI: De qualquer maneira... Na verdade, eu vejo o processo de escrita como um processo dividido em dois momentos diferentes. Há um processo que é interior, permanente, pessoal: eu acordo de manhã e escrevo, é isso o que sei fazer na vida. Às vezes eu escrevo “pra fora”, “costuro pra fora” para pagar as contas, mas, mesmo quando faço isso, eu reservo um tempo do meu dia para “costurar para dentro”, para escrever as coisas que preciso escrever, que quero escrever. Então, todo texto que escrevo, quer seja por uma motivação pessoal, quer seja por uma encomenda, um estímulo externo, no primeiro momento ele é um processo pessoal: sou eu e um computador. Nesse sentido, o teatro sempre foi, é, uma forma híbrida de literatura: a rigor, o que você faz é trabalhar com palavras. Isso ficou um pouco mascarado no período de Ibsen e Tchekhov, quando a cena fica muito parecida com a vida, e parece que você está mexendo, não com palavras, mas só com as ações, e, na verdade, são as ações humanas a matéria-prima do teatro. Mas, a rigor, para quem escreve a matéria-prima é a palavra. Você antes de tudo é um escritor...

Outro processo é o processo ligado à encenação – e eu não estou me referindo ao que nos anos 70 se chamava de criação coletiva, ou, a partir dos anos 90, processo colaborativo – qualquer montagem de espetáculo é um processo coletivo. Se a gente lembrar do Neil Simon, que é o mais comercial dos autores americanos, do início da carreira dele com Mike Nichols, ele ficava trancado no quarto do hotel escrevendo e reescrevendo a partir da sala de ensaio, mesmo tendo escrito uma peça que, a rigor, no papel, era perfeita. Porque teatro não é outra coisa, teatro é uma construção coletiva permanente. Nesse sentido acho que, de certa forma, é equivocado dizer que o escritor de gabinete não faz parte do processo de montagem: se ele está lá, junto com outros criadores, sempre vai ser um “processo colaborativo”.

MARICI SALOMÃO: Por favor, Abreu...

LUÍS ALBERTO DE ABREU: Como eu crio? Como todo mundo cria: das mais variadas formas. O Aimar colocou muito bem, quer dizer, existem dois processos. Um é o processo individual, aquele que me toca, aquilo que no mundo me chama atenção, aquilo que no mundo pede intervenção de alguma forma, e é esse que vai ser o elemento motivador do meu trabalho,

QUANDO ALGUÉM ME ENCOMENDA UMA COISA, ESTÁ ME ACEITANDO
COMO DRAMATURGO, ENTÃO A MINHA VOZ TEM DE ESTAR LÁ, NÃO
TEM COMO, NÃO DÁ PARA OMITIR A MINHA VOZ.

seja encomenda ou qualquer coisa.

Quando alguém me encomenda uma coisa, está me aceitando como dramaturgo, então a minha voz tem de estar lá, não tem como, não dá

para omitir a minha voz. Então esse é o primeiro elemento: é o que me toca, é a minha visão de mundo, o meu olhar sobre o mundo, e vai ter que *levar* isso, se não não tem acordo. O segundo... um pouco do método... O que eu procuro é de certa forma organizar o trabalho, racionalmente. Eu sou aquele cara que diz: “ah, eu tenho, sei lá, uma imagem interessante, que está me comendo por dentro, isso dá alguma coisa interessante”, então tento estabelecer o enredo – porque o que me toca pode ser para qualquer linguagem, cinema, televisão, e eu preciso colocá-lo no trilho do teatro –, então vou escrever, organizar aquilo como enredo, depois como *canovaccio*, e isso como um trabalho solitário em casa ou um trabalho coletivo. Então, são esses dois momentos: tem muito de intuição, que é sempre constante, de um diálogo entre mim e a intuição, e o trabalho racional, organizado.

MARICI SALOMÃO: Obrigada, Abreu. Ivam?

IVAM CABRAL: É, ficou complicado agora porque... (risos). Eu concordo absolutamente com o que meus companheiros falaram, e vou acabar dando uma volta sobre as mesmas coisas... Eu comecei a escrever no final dos anos 80, quando no Brasil se dizia, naquele momento, que era vez do diretor, e que o dramaturgo não existia.

Acho que, naquele momento, nós também não nos reconhecíamos no mundo, porque éramos uma geração que não tinha vivido a ditadura, não tinha sequer orgulho em dizer que era cidadão porque não tinha lutado contra nada, e o mundo parecia que estava se esvaziando... Foi nesse universo que eu comecei a querer falar sobre o mundo... É engraçado porque eu passo pelos dois processos... Eu sou um autor solitário, tenho muitos textos que sequer foram lidos. O exercício de escrever, para mim, é uma necessidade, mesmo, e eu trabalho em um grupo no qual o nosso processo sempre, desde o início, foi coletivo. A gente surge querendo conversar. O Rodolfo é o diretor mais socialista que eu conheço, porque ele quer dividir o tempo inteiro. Não só com o ator, com o intérprete, mas com o iluminador, com o sonoplasta, com o técnico do teatro... Eu me lembro que, em vários momentos, o operador de luz era

O EXERCÍCIO DE ESCREVER, PARA MIM, É UMA NECESSIDADE, MESMO, E EU TRABALHO EM UM GRUPO NO QUAL O NOSSO PROCESSO SEMPRE, DESDE O INÍCIO, FOI COLETIVO.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]





definitivo nos nossos trabalhos, ele era o cara que, no final, chegava e dizia como tinha sido a apresentação daquela noite. E o Rodolfo ouvia o que esse menino operador tinha a dizer para a gente...

Eu sempre vivi essas duas coisas. Solitário na minha casa, eu precisava vociferar, eu precisava dizer, eu precisava chorar algumas coisas... e o que me fazia chegar a isso era um pouco do que todos falaram aqui. Eu também me inspirei em cores, em frases – eu roubei frases, eu gosto de “assaltar”

...EU ROUBEI FRASES, EU GOSTO DE “ASSALTAR” PESSOAS,
HISTÓRIAS, SOU UM ASSALTANTE DE VIDAS, GOSTO
DE PRESTAR ATENÇÃO NO MUNDO EM QUE VIVO.

peessoas, histórias, sou um assaltante de vidas, gosto de prestar atenção no mundo em que vivo. Então hoje, desde que eu acordei até chegar aqui, eu vi muitas coisas, vi muita poesia

pela vida... Eu estou atento, o meu olhar está colocado nisso... Daí eu acho que a diferença entre estar em um gabinete, estar com suas questões que são individuais, e estar em um grupo, que é muito grande... porque no Satyros a gente tem uma produção muito acelerada, sempre produz muitas coisas ao mesmo momento, está ensaiando dois trabalhos ao mesmo tempo... Eu vivo esse conflito, de pensar que, por exemplo, tem muitas coisas que eu queria ter dito para o mundo e que nunca vão ser conhecidas, talvez eu nunca mostre...

Mas eu acho, sim, que a questão é singular. Eu acabo de sair de um trabalho em que a Shu é a dramaturga e, embora as questões tenham sido trazidas a partir da provocação do diretor, e, obviamente, pelos interpretes, pelo iluminador, pelo sonoplasta, elas eram filtradas pela Shu de uma maneira

brilhante. Então eu acho que chega um momento em que essa voz define o que vai ser, mesmo você tendo um diretor como o Rodolfo, por exemplo, que sabe muito – quando ele começa um trabalho, ele já sabe onde vai chegar, é incrível. Não tenho dúvida nenhuma de que, embora a gente trabalhe com depoimentos pessoais – estamos trabalhando com performatividade, tirando a ideia da personagem na cena

e, portanto, tirando coisas da nossa vida para cena –, é a partir do olhar da dramaturgia que a gente consegue fazer isso, e se a gente não tem

uma mão muito forte, muito segura nos orientando (*dirigindo-se para Maria Shu*), não teria um resultado que eu considero brilhante. É bacana, porque eu estou falando de um processo não pessoal, meu, de escritor, mas estou analisando um processo de uma dramaturgia que está trabalhando no meu ambiente, e eu fico feliz em saber que é a voz desses caras que estão determinando esse trabalho. Então é mais ou menos isso, obrigado.

EU VIVO ESSE CONFLITO, DE PENSAR QUE, POR EXEMPLO, TEM MUITAS COISAS QUE EU QUERIA TER DITO PARA O MUNDO E QUE NUNCA VÃO SER CONHECIDAS, TALVEZ EU NUNCA MOSTRE...

MARICI SALOMÃO: Obrigada, Ivam. Vocês colocaram a questão das ferramentas, como o Abreu bem disse, de procedimentos, de modos de produção textual que, mesmo que não sejam colaborativos, são coletivos, sempre. O teatro é uma arte pública, é a arte do coletivo sempre. Agora, não pensando apenas no ato criativo, mas no ato dativo do teatro que “se dá a ver”, do teatro que se entrega, eu farei uma pergunta para o Abreu e para o Aimar: como vocês veem hoje a relevância do texto no teatro contemporâneo?

LUÍS ALBERTO DE ABREU: Eu acho que fundamentalmente o que vai definir o texto são as características intrínsecas do teatro – Aimar já falou sobre isso –, ação, não é? Se o texto é ativo de alguma forma, ele é teatral. Porque a gente está trabalhando uma forma, a gente está trabalhando uma linguagem: então, esse texto se coaduna com a linguagem? Nesse sentido ele pode ser poético, pode ser lírico, pode ser apenas roteiro de ações: isso é texto.

O último trabalho que eu fiz com o Ruy² não tem uma linha escrita e tem dramaturgia, ela está lá. Eu falava: “olha a estruturação dessa cena, precisa pontuar aqui, aqui é o núcleo da cena, se você colocar a pontuação lá, vai alterar lá atrás e vai dar outro sentido: é esse sentido que vocês querem? Ah, não? Então, está percebendo porque tem que ser aqui? Ah...!”. Então, isso é texto. A gente tem que entender o texto dessa forma, como

2. Trata-se de Ruy Cortez e do espetáculo *Os nomes do pai*. (N. da E.)

uma organização de ações e benefícios da linguagem teatral. Isso para mim é dramaturgia.

MARICI SALOMÃO: Ainda que não haja diálogos.

LUÍS ALBERTO DE ABREU: Ainda que não haja diálogos, porque texto não é diálogo, texto não é nem rubrica: texto é uma pontuação, é uma organização de ações. É isso o teatro.

MARICI SALOMÃO: Desculpa eu te provocar, mas, o que o autor dá, então? Se o próprio dramaturgo consegue definir tempos e estados no corpo do ator? E o ator devolve como?

LUÍS ALBERTO DE ABREU: Olha, o ator vai fazer toda a trajetória, estabelecer toda a coerência desde o princípio até o fim. Como é que ele vai se adequar àquele momento? O que ele tem que passar para chegar naquele momento?...

IVAM CABRAL: Deixa eu interferir como ator, então... Talvez o Abreu esteja falando sobre partitura, não é? Talvez na música a gente consiga identificar isso: você tem a partitura, depois você tem a execução. Então, como esse ator executa isso, não é? Eu acho bacana imaginar isso, que nós, interpretes, precisamos do exercício dessa reprodução para a gente encontrar excelência, se é que a gente consegue, não é?...

LUÍS ALBERTO DE ABREU: Isso é interessante porque ao dramaturgo cabe uma partitura que é estrutural. Então, ele fala: “aqui é clave de sol, aqui tem intervalo, o compasso é esse”... Agora, as notas e tal, esse negócio todo é o ator que vai dar, e isso que é rico, que é belo, sabe? A melodia é o ator que vai dar. O dramaturgo, sei lá, dá... talvez o ritmo, não é? Já que toda arte é ritmo...

MARICI SALOMÃO: E, Aimar, como você vê a relevância do texto no teatro contemporâneo?

AIMAR LABAKI: Vou falar duas coisas diferentes... Pra mim, arte é a reorganização de elementos do sensível, é isso. Reorganizar sons é música, reorganizar palavras é literatura, reorganizar ações humanas é teatro – que pode se misturar com a ópera, se misturar com várias linguagens – mas, o que caracteriza o teatro é a reorganização das ações humanas. Essa reorganização tem que ser feita dentro de uma tradição, se não é dentro de uma tradição

você estará fazendo um exercício pueril de expressão dos seus sentimentos: ela tem de acontecer dentro da tradição, nem que seja para poder empurrar a tradição para frente. Dentro desse conceito de teatro, há dois elementos que são imprescindíveis: um é a presença física do ator e do espectador, e, segundo, a palavra que une esses dois elementos, o ator e o espectador. Essa palavra é até mais importante quanto menos presente estiver. Acho que o exemplo do espetáculo que o Abreu descreve é excelente, e eu sempre uso outro exemplo que é o texto do Franz Xaver Kroetz, *Depois do expediente*, que o Chiquinho Medeiros montou com a grande Ileana Kwazinski: uma mulher que chega em casa, limpa as coisas, prepara o jantar, janta, lava a louça e se mata. Esse espetáculo não tem uma palavra. Numa sociedade como a alemã, cuja língua é a única língua na qual você pode “filosofar”, como diz o outro, é a falta da palavra – para não falar do trabalho da partitura que também está ali – que é fundamental. Estamos no campo do teatro.

Se eu vou fazer um espetáculo de dança, o que manda é o movimento; se eu vou fazer um espetáculo de teatro, quem manda são as ações humanas. O que acontece é que nessa ruptura das vanguardas o que a gente chama de teatro vira duas coisas distintas: uma é a continuação daquilo que a gente chama de drama, ainda que completamente descompromissado de qualquer um dos seus elementos – que é esse jogo dialógico, dialético, intersubjetivo, e que vai ser com palavra ou sem palavra; outra coisa é a organização da cena tendo como paradigma, quer dizer, como elemento de construção, o som e a luz. Nesse sentido é quase um audiovisual. Estou pensando na hibridação com as artes visuais, no trabalho, por exemplo, do Bob Wilson. Mesmo quando ele utiliza dramaturgia, ele está muito mais no campo das artes visuais do que no campo da dramaturgia propriamente dita. Eu já falei essa bobagem mais de uma vez, mas eu vou repetir aqui: todo trabalho, por exemplo, que vem do Schechner, das vanguardas dos anos 60, que o Gerald Thomas reproduzia aqui nos anos 80, são instalações ao contrário. Numa instalação você entra, você frui aquilo de acordo com sua capacidade e vai embora. O que o Gerald faz? Ele bota a instalação lá dentro, vai no tempo/espço dele e depois vai embora. Não há – e não se pode cobrar dele, porque não é essa a proposta –, uma lógica dramatúrgica, no sentido que eu entendo por dramaturgia. Então, é preciso separar essas duas tradições.

Por outro lado, essa palavra entre o espectador e o ator, ela é necessariamente política, é uma palavra política, porque é uma palavra que se dá em relações humanas e toda relação humana é uma relação de poder.

NO TEATRO, HÁ DOIS ELEMENTOS QUE SÃO IMPRESCINDÍVEIS: UM É A PRESENÇA FÍSICA DO ATOR E DO ESPECTADOR, E, SEGUNDO, A PALAVRA QUE UNE ESSES DOIS ELEMENTOS, O ATOR E O ESPECTADOR.





Então, necessariamente, o que se está fazendo é reproduzindo, e, portanto, falando, de relações de poder...

E eu acho que a grande importância do texto no teatro hoje – e por isso eu acho que o teatro está vivendo, e pode viver um momento ainda mais forte – é porque, através dessa palavra “política”, a gente forja um espaço no qual se pode construir uma sociedade como a brasileira, um espaço para construir um diálogo público, um diálogo político, um diálogo de ações

humanas que fazem com que a gente pense sobre as relações de poder que temos, do micro para o macro: isso só a palavra pode fazer. “Isso”, o outro teatro, que se organiza não só

A PALAVRA ENTRE O ESPECTADOR E O ATOR É NECESSARIAMENTE
POLÍTICA, PORQUE É UMA PALAVRA QUE SE DÁ EM RELAÇÕES
HUMANAS E TODA RELAÇÃO HUMANA É UMA RELAÇÃO DE PODER.

com as ações humanas, mas com tudo aquilo que possa caber no palco, ele não dá conta, até porque não é o seu campo de preocupação. E aí a função da palavra é primordial, e sem o profissional da palavra – não é nem o criador da palavra, mas sim o profissional da palavra – que dê a consistência dessa palavra, a gente acaba não conseguindo dar conta dessa possibilidade do teatro hoje. É isso.

IVAM CABRAL: Eu queria roubar um pouquinho a palavra, porque acho que a gente talvez consiga resolver essa questão colocando um “s”, trabalhando no plural, ou voltando ao coletivo, uma vez que a gente começou dizendo que o teatro é uma arte coletiva. E daí a gente não falaria em dramaturgia, mas sim “dramaturgias”... Acho que no *Dicionário do teatro*, do Patrice Pavis, ele coloca “escritura cênica” e “escritura dramática”, e ele parte da escritura

dramática para falar do trabalho do autor, e fala da escritura cênica que é a dramaturgia que se cria a partir dos encontros. Então, voltamos ao início. A gente está num espaço coletivo onde mesmo o trabalho de gabinete que foi construído lá solitariamente pelo autor X, quando ele chega na sala de ensaio já é outra coisa e se criou outra dramaturgia. Acho que faz todo o sentido, uma vez que o teatro é essa arte coletiva... Então, o trabalho do dramaturgo, mesmo sendo produzido no estúdio solitariamente, vai ganhar um “s” depois. E isso eu acho que é o mais bacana e justifica todo o nosso trabalho.

MARICI SALOMÃO: Queria pegar carona na sua fala, para fazer uma nova pergunta à Shu... O Pavis coloca uma diferença bem clara, didática, entre escritura dramática e escritura cênica. Me parece que isso também vai ao encontro do que o Aimar levanta, em consonância com o Abreu, sobre a lógica dramatúrgica e espetáculos mais sensoriais, de outras instâncias criativas, nos quais essa lógica dramatúrgica não vem em primeiro plano. Shu, seria talvez por aí o caminho para se pensar as diferenças entre o texto literário e o texto cênico?

MARIA SHU: Bem, atualmente a tendência é haver uma hibridização, ou melhor dizendo, a gente não vê mais um teatro – e eu acho ótimo isso – só com elementos teatrais. A gente vê cada vez mais um teatro híbrido, com elementos da dança, da música, e esses elementos que eram puramente da literatura como, por exemplo, a presença de um narrador, hoje você vê também no teatro. Acho que esse é o caminho, o espetáculo teatral cada vez mais híbrido e misturado dessas duas artes que são a literatura e o teatro. Eu acho que é por aí.

MARICI SALOMÃO: O Abreu teve um momento como *O livro de Jó*, que foi um momento de interação com a sala de ensaio, aparentemente muito forte, e que, também no discurso do Antônio Araújo, nomeia o nascimento de uma forma de produção textual que são os processos colaborativos. Queria lembrar um tópico do *Dicionário do teatro brasileiro*, no qual você e a Adélia Nicoleti, referindo-se ao processo colaborativo, dizem que o processo contemporâneo de criação teatral “surge da necessidade de um novo contrato entre criadores, na busca da horizontalidade das relações criativas”³. Você poderia falar um pouco mais sobre a experiência desse tipo de relação e que tipo de novo contrato seria esse?



3. Refere-se ao *Dicionário de teatro brasileiro* organizado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima, publicado pela editora Perspectiva/SESC SP. (N. da E.)



LUÍS ALBERTO DE ABREU: Na verdade, é um novo contrato no tempo, no tempo de agora, porque, como eu falei antes, esses processos de interação sempre aconteceram em todas as artes.

Na verdade, todo processo colaborativo é resposta a um teatro unidimensional. Na época em que eu comecei a escrever, por exemplo, tinha a figura do autor e essa forma de construção era unidimensional, teatro se construía assim. Era o autor no seu gabinete, depois se analisava o texto do autor, se encenavam as palavras do autor, exercitavam-se na sala de ensaio as palavras do autor, as rubricas do autor e se montava. Era assim que eu aprendi a fazer teatro, no século XIX era assim. A coisa muda um pouco de figura quando se começa a questionar essa forma como uma forma única de se fazer teatro. Depois a gente vai perceber que não se estava inventando absolutamente nada, que na verdade havia ali uma necessidade natural de retomar alguns caminhos, e que esse caminho já tinha sido trilhado muito tempo atrás. O processo colaborativo é um processo histórico, não foi inventado nos anos 90, os processos coletivos não foram inventados nos anos 70, são um processo histórico, porque o coletivo é histórico em todas as artes.

Quando a gente começou o processo do *Jó*, a gente não tinha nada; depois, veio a necessidade de refletir de certa maneira sobre que tipo de processo

era aquele que deu certo. As pessoas gostaram, a gente também gostou, então, começamos a refletir sobre o que a gente estava fazendo – mas isso era tudo muito natural,

vinha ali da prática. Daí então a necessidade de cada um ter a sua voz, porque o ator chegava e falava: “não, espera aí, eu tenho alguma coisa a dizer”. E nesse sentido ele confrontava e obrigava a mudança do texto... ou não... mas era um processo de diálogo. Isso num momento histórico muito preciso também porque já se estava cansado desse tipo de construção unidimensional da vida.

MARICI SALOMÃO: Por favor, Aimar...

AIMAR LABAKI: É só uma coisa que estava passando pela minha cabeça. Eu queria pegar a primeira fala da Maria Shu – Cada processo é um processo, cada história é uma história – e eu quero juntar isso com a fala do Abreu, que diz: “É a prática que determina o que acontece”... Então, você pega a sua carreira (*dirigindo-se a Abreu*) e é tão importante o *Jó* ou o *Borandá*, por exemplo – que eu acho uma obra-prima –, e que foram escritas daquela

O PROCESSO COLABORATIVO É UM PROCESSO HISTÓRICO, NÃO FOI INVENTADO NOS ANOS 90, OS PROCESSOS COLETIVOS NÃO FORAM INVENTADOS NOS ANOS 70, SÃO UM PROCESSO HISTÓRICO.

forma (colaborativa), quanto a peça do Lima Barreto, que é outra pequena joia, ou ainda aquela que o Gabriel Vilela dirigiu, *A guerra santa...* Eu falei de situações completamente diferentes de produção, mas as quatro obras são tão importantes, tanto umas quanto as outras, e o que determina é a forma de trabalhar. Por que eu estou enfatizando isso? Porque às vezes a gente também vive a outra ilusão:

de que há a superação de uma forma de trabalhar, de que não vale a pena escrever sozinho, que não dá para pegar um texto que o mobilize como encenador e simplesmente

PORQUE ÀS VEZES A GENTE TAMBÉM VIVE A OUTRA ILUSÃO: DE QUE NÃO VALE A PENA ESCREVER SOZINHO, QUE NÃO DÁ PARA PEGAR UM TEXTO QUE O MOBILIZE COMO ENCENADOR E SIMPLEMENTE MONTÁ-LO DA FORMA COMO O DRAMATURGO ORGANIZOU.

tentar montá-lo da forma como o dramaturgo organizou. Ou, como o Gianni Ratto dizia, como uma sinfonia: você vai fazer o *seu* Beethoven, mas é sempre Beethoven. O *Borandá*, apesar de ter sido escrito colaborativamente, eu tenho certeza que daqui a trinta anos você monta o *Borandá* e ele fica de pé: por quê? Porque ele tem ali o trabalho dramaturgicamente que vai motivar outros artistas em outras situações, e, parafraseando Plínio Marcos, acho que não vai mudar tanto assim a situação do migrante até lá... Então é quase inútil essa discussão: cada processo vai pedir uma forma diferente de trabalhar... Assim como a mescla com literatura, com música, de que a gente estava falando agora: em 1910 todo mundo já fazia isso e a gente acha que está inventando a roda hoje. Também tem esse problema: a falta de informação no Brasil. Quer dizer, chega aqui nos anos 70, mas nos anos 50 os americanos já estavam fazendo a chamada “criação coletiva”. Então essa defasagem, às vezes, nos dá a falsa ilusão de estar inaugurando alguma coisa... Eu estou concordando com você: a gente não está inaugurando nada, a gente deveria se preocupar menos com isso e mais com fazer melhor o que a gente está fazendo.

IVAM CABRAL: Pegando a palavra do Aimar, vocês não acham esquisito a gente viver no Brasil, por exemplo, onde – eu vou dizer que *nunca*, porque essa edição foi retirada – o (Bernard-Marie) Koltès nunca foi editado? Ou que a gente foi conhecer Sarah Kane muito depois? Assim como a Déa Loher, da Alemanha, de quem a gente fez *A vida na praça Roosevelt?*...

Será que a gente aqui não está “ensimesmado”? Será que a gente não precisava voltar um pouco à pesquisa? Porque hoje tem internet, a gente consegue saber que a Déa Loher é uma dramaturga realmente importante: é só procurar no Google que eu vou saber quem é ela. E a gente vira as costas para isso. A gente fez isso com o Koltès, que é um autor que ninguém conhece, mas que é importantíssimo na história da dramaturgia mundial. Moderníssimo...

A sensação que eu tenho é de que a dramaturgia brasileira – claro, a gente aqui está falando de exceções – parece que ela ainda está conectada ao final do século XIX, a gente ainda tem esses mesmo conceitos e daí pensa que inventa uma roda e... Será que a gente não tinha que conhecer, ou estudar de fato esses dramaturgos que propõem outras questões? Enfim, é uma provocação...

AIMAR LABAKI: Desculpa, só vou completar, então, a sua lista de pedidos: eu queria ver mais montado Fauzi Arap, Alcides Nogueira, Luís Alberto de Abreu, Jorge Andrade... Jorge Andrade é tratado como se fosse peça de museu, mas Jorge Andrade tem muito a dizer para a gente hoje... Quer dizer, existe uma tradição de dramaturgia brasileira contemporânea, desde os anos 40, para não dizer do que vem antes. A gente não conhece nem o Oduvaldo Vianna – a gente conhece um pouco o Vianninha, mas não conhece Oduvaldo Vianna – Oduvaldo Vianna tem coisas para nos dizer... A gente tem uma tradição que joga no lixo, porque a gente não conhece. E que é tão importante quanto Sarah Kane e o resto...

IVAM CABRAL: Será que a gente não está produzindo sem conhecimento? Porque se a gente não tem a tradição nos guiando, se a gente não tem o sistema, se a gente não tem um conhecimento, a gente não vai saber fazer, não é? Meu pai era pedreiro e é bacana pensar em como se constrói uma

UM CARA NA LAVOURA SABE QUANDO VAI PÔR A SEMENTINHA E QUANDO ELA VAI GERMINAR: TEM A ÉPOCA DA SEMENTE, COMO TEM A ÉPOCA DA COLHEITA. ENTÃO, LEMBREMOS DISSO: A GENTE PRECISA DO SISTEMA, A GENTE PRECISA DA TRADIÇÃO.

casa. Eu já fiz laje, uma das primeiras coisas que eu ajudei meu pai a fazer foi laje. Vocês sabem como faz laje? Uma laje precisa ser construída em um dia, ela não pode ser feita em dois, três dias, tem que ser em um

dia só. Então você tem que esperar que tenha sol, que não chova, você tem que confiar no tempo, porque se você fizer a laje, e não tiver sol, vai cair. Isso é o instrumento de um pedreiro, que ele tem que ter. Ou um cara na lavoura, que sabe quando vai pôr a sementinha e quando ela vai germinar, porque não é só colocar uma semente: tem a época da semente, como tem a época da colheita. Então, lembremos disso: a gente precisa do sistema, a gente precisa da tradição.

MARICI SALOMÃO: Abreu, como é que você vê essa questão?

LUÍS ALBERTO DE ABREU: Deixa só eu colocar uma coisinha aí, rapidinho... Eu achei interessante o que o Aimar e o Ivam estão falando... Aqui no Brasil,

parece que a nossa história, essa história colonizada, é sempre feita de atualizações. Sempre vêm as atualizações e não nos dá tempo de maturar nossa própria tradição. Isso é complicado e talvez não adiante chorar, porque isso vai ser assim, e então talvez a gente tenha mesmo que aproveitar essas duas coisas, misturar essa promiscuidade mesmo, para não só ficar com a atualização. Mas, a pesquisa da nossa tradição, eu acho muito mais importante, porque a gente aceita as atualizações, que são ótimas, agora a gente esquece qual é o nosso fim, qual é o nosso caudal. Então não vai dar liga, vai faltar pedreiro e a laje irá cair.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

MARICI SALOMÃO: Desculpem, mas quero interferir um pouquinho acerca dos processos de formação. Eu sou uma “filha” do Abreu, no sentido de que comecei com ele, estudando em oficinas culturais e fiz muitas antes de dizer: “me sinto um pouco mais dramaturga, ou seja, sinto que quero compartilhar algumas coisas com as pessoas”. Nós estudávamos por meio de processos bastante rígidos de estudo, de pesquisa – o cânone, os mitos... Eu vim de uma





tradição que eu quero respeitar. Eu peguei esse bastão vindo do Abreu. Não posso nem me comparar a ele, mas tenho o mesmo espírito de amor ético por essa arte, que me faz pensar sempre que só é possível romper e inventar o novo se o velho for conhecido, abarcado, testado, compreendido. Ou seja, se ele puder ser inclusive reelaborado – por que não? – não apenas rompido, mas reelaborado e desdobrado. Muitas vezes queremos fazer a ruptura no Brasil para acompanhar os modismos, sem passar pela tal “laje”, não é? Pela construção no tempo de algo que tem que ser maturado.

IVAM CABRAL: Eu acho muito linda a voz que defende a tradição, mas a gente não pode esquecer que existe um novo mundo sendo proposto, que existe alguma coisa acontecendo e a gente não pode virar as costas para isso. Então, por favor, não fiquemos só na tradição, sem prestar atenção no que está acontecendo. Eu parti da ideia de que a gente já conhecia o Vianninha, eu parti da ideia de que a gente já conhecia esses caras para falar do Koltès. É que eu acho que a gente continua virando as costas, nosso teatro é um teatro que negou os grandes caras. A primeira montagem de um texto do Brecht chegou muito tarde no Brasil, a primeira montagem de um texto do Tennessee Williams chegou muito tarde no Brasil... Existe alguma coisa acontecendo fora do meu quintal, por favor, não podemos esquecer disso.

AIMAR LABAKI: Desculpa... só dizer que o Brasil foi o último país onde a escravidão acabou, se é que acabou. Não é o teatro, é a isso que o Abreu se referia antes: a nossa história cultural é uma história de constante, e com

NA VERDADE, A GENTE ESTÁ DENTRO DE UM ARCABOUÇO QUE É MAIOR E, A RIGOR, O NOSSO TRABALHO ESTÁ MAIS PARA SAPATEIRO DO QUE PARA INTELLECTUAL.

atraso, atualização. Então, não é só o teatro. Na verdade, a gente está dentro de um arcabouço que é maior e, a rigor, o nosso trabalho está mais para sapateiro do que para intelectual.

A rigor, se a gente tiver que escolher o prego, a gente vai escolher o prego de fora ou o de dentro, a gente vai escolher o prego que a gente conhece.

MARICI SALOMÃO: Eu queria fazer então a pergunta final, na esteira do que tem sido colocado aqui, entre tradição, ruptura, contemporização. Para onde vocês acham que aponta o atual momento da nossa dramaturgia brasileira? Quer começar, Ivam? Você está com os olhos brilhando...(risos)

IVAM CABRAL: Acho muito bacana falar sobre isso porque você foi *simplesinha* quando se apresentou, porque você não é só coordenadora de um curso de dramaturgia de uma escola: você *idealizou* esse curso, é a idealizadora de



um projeto. Eu acho isso muito importante... e talvez, então, a gente possa fazer a ponte sobre o que nos levou a criar esse espaço (*referindo-se à SP Escola de Teatro*), essa instituição que um dia começou a existir de um grupo que a gente criou há muitos anos e que foi conversando, conversando... Eu gosto de dizer que era um bando de “bichos-grilos” que se juntava e falava assim: “Nossa! A gente vai ter uma escola, a gente vai dar bolsa, a gente vai produzir revista, a gente...” e daí tudo que a gente falava naquele momento...

MARICI SALOMÃO: Que parecia só um sonho, não é?

IVAM CABRAL: ...e esse grupo conseguiu estruturar isso... a gente caçou oportunidade, a gente foi atrás de alguma coisa, a possibilidade de estruturar alguma coisa. A gente percebeu naquele momento que o teatro brasileiro é, sim, um teatro muito forte, um teatro muito criativo, acho inclusive que é um dos melhores teatros do mundo, – e daí parece que eu estou sendo incoerente porque questioneei a dramaturgia –, mas acho, sim, que tem fôlego aqui, que a gente tem criadores, mas a gente está desestruturado, a profis-



são de dramaturgo sequer é reconhecida como categoria do Ministério do Trabalho, por exemplo...

Então, quando a SP surge, ela vem em função de reivindicações de almas, de pensamentos. Então, para finalizar, eu acho isso, Marici, que o nosso grande calo, o nosso grande problema é a formação, e aqui eu acho que a gente acendeu uma pequenina chama...

MARICI SALOMÃO: Abreu...

LUÍS ALBERTO DE ABREU: Quando se pergunta: “para onde aponta o atual momento em termos de processo de escrita da cena?”, eu não sei dizer, mas acho que aponta para uma coisa que é extremamente divertida, e isso é muito importante, não é? Quando alguém me convida para um processo “maluco”, eu vou pela diversão que aquilo provoca, pelo desafio que aquilo



provoca. Então, de repente como é fazer dramaturgia de luz, como é que vai fazer dramaturgia de som?... A coisa caminha por aí...

Isso me interessa, me interessa como é que o ator se relaciona com a luz, com as temperaturas da luz. Isso me interessa, isso é muito rico! Quer dizer, a gente ter quebrado esse paradigma de diretor, ator, dramaturgo, acho que isso é muito rico...

Acho que a gente caminha para um momento que é extremamente rico, no confronto dessas duas coisas, tradição e futuro, como é que isso se dá? Como é que se coloca vídeo em cena, que até hoje ninguém resolveu isso? Eu quero saber como é que o vídeo se torna ação? Piscator já fez isso, mas *hoje*, como é que a gente pega essa tradição, que foi desenvolvida lá atrás, e coloca *hoje* em cena? Apontando para o futuro? Então, essas coi-

ACHO QUE A GENTE CAMINHA PARA UM MOMENTO QUE É EXTREMAMENTE RICO, NO CONFRONTO DESSAS DUAS COISAS, TRADIÇÃO E FUTURO, COMO É QUE ISSO SE DÁ?



sas... eu acho que vai ser muito divertido, em primeiro lugar. Agora, a gente vai ter que estar preparado para isso. E não porque eu estou aqui vivendo a contemporaneidade que então eu sou contemporâneo: você é contemporâneo se você conhece a história, senão você não é nada... Então acho que vai ser muito divertido isso, para todo mundo. E o que é mais legal ainda: todo mundo se divertindo com o teatro.

MARICI SALOMÃO: Shu...

MARIA SHU: Acho que em termos de dramaturgia, há espaço para os dois tipos de processos, tanto os de gabinete, quanto os processos colaborativos. Eu particularmente tive a vivência nos dois. Achei uma experiência enriquecedora de ambos os lados, de criar com o grupo, de pegar material que é fornecido pelos atores, de pegar todos os materiais que os atores oferecem e depois finalizar aquilo e dar a minha assinatura. E também acho enriquecedor sentar no gabinete, ter uma ideia e começar a escrever a partir disso. Acho que o foco principal é que esse dramaturgo acaba criando um novo mundo e fomentando novas discussões a partir do seu texto. Acho que os autores que já citaram – Vianninha, Koltès – só são *esses* autores porque se arriscaram a criar um novo texto, uma nova forma de fazer a dramaturgia. Então, eu acho que tem espaço para os dois tipos de processos e o foco tem que ser sempre a comunicação e novas experiências.

AIMAR LABAKI: Eu acho que o maior problema nosso não é de formação, porque o problema de formação é de todo brasileiro. O nosso maior problema é o vil metal, é grana, *money*, bufunfa, é modo de produção, é conseguir equacionar de tal maneira a produção que a gente possa viver dignamente, ter condições de se formar um dramaturgo. Não há outra forma de se formar um dramaturgo a não ser na fricção da sala de ensaio, na fricção

NÃO HÁ OUTRA FORMA DE SE FORMAR UM DRAMATURGO A NÃO SER NA FRICÇÃO DA SALA DE ENSAIO, NA FRICÇÃO DA MONTAGEM. ENQUANTO VOCÊ NÃO CONSEGUIR VIVER DO SEU OFÍCIO – E NÃO DE DAR AULA, DE FAZER ASSISTÊNCIA SOCIAL –, VAI SER COMPLICADO.

da montagem. Enquanto você não conseguir viver do seu ofício – e não de dar aula, de fazer assistência social –, enquanto a gente não tiver condições políticas de virar e dizer para o Estado e para a população:

“eu quero dinheiro para montar e ficar na sala de ensaio e não para ficar fazendo atividades paralelas”, vai ser complicado. Se você me perguntar qual é o futuro da “dramaturgia do audiovisual”, eu não sei, ninguém sabe. Daqui a dez anos você não sabe como é que vai ser, o que se vai escrever para cinema, televisão, internet, iPad... Essa dramaturgia está vivendo nesse

momento uma revolução. A do teatro eu acho mais fácil de descobrir e acho que a solução quem já deu foi Gianni Ratto: essa dramaturgia vai para o lugar onde sempre esteve o teatro, que são as catacumbas... não é por acaso que os Satyros, que está na vanguarda dessa dramaturgia, mexendo com a internet e não sei o quê mais, é, com o perdão da expressão, uma “catacumba”. Se ele não fosse nesse lugar sinistro, economicamente inviável, ele não estaria fazendo essa dramaturgia. E é para lá que quem quiser fazer teatro vai acabar terminando. Quem está começando a escrever saiba que seu futuro é esse... *(risos)*

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

PRIMEIRA FILA



O entretempo de Tchekhov nos 30 anos do galpão

Valmir Santos

Toda ela endereçada ao futuro, e é assim desde que foi plasmada no final do século XIX, a obra de Anton Tchekhov ecoa no presente com a mesma perspectiva de sempre: falar aos que virão. No caso particular do primeiro encontro criativo do Grupo Galpão com o escritor russo, traduzido em dois espetáculos ao longo de 2011, é inevitável retroagir à linha dos trinta anos do núcleo, completados em 2012. Refletir como os atores basilares e os diretores convidados foram afetados por essas palavras impregnadas de humanismo filosófico desde o espasmo consciente até o abismo do delírio.

Inicialmente, versamos sobre *Tio Vânia (aos que vierem depois de nós)*, a montagem de Yara de Novaes (1966), artista nascida no mesmo berço mineiro do Galpão, Belo Horizonte, e baseada profissionalmente em São Paulo. Em seguida, sondamos *Eclipse*, encenação de Jurij Alschitz (1947), de origem russa, atualmente radicado em Berlim.

O elenco fixo foi dividido. Seis atuaram no primeiro trabalho, tendo se somado a eles uma atriz convidada, enquanto cinco protagonizaram o segundo. Ou seja, dos treze intérpretes constituintes do conjunto, dois não participaram dos projetos¹. Friccionar as respectivas experiências é o desejo deste artigo.

1. Beto Franco e Rodolfo Vaz não participaram dos espetáculos.



EM ACIMA Simone Ordones e
Julio Maciel em *Eclipse* (2011).

Foto de Bianca Aun.

EMBAIXO Antonio Edson em *Tio Vânia*
(2011). Foto de Elenize Dezgeniski.



Após a primeira noite de *Tio Vânia*², em Curitiba, anotamos que o encontro do Galpão com Tchekhov pedia aos atores movimentos de interiorização e exteriorização complementares para correlacionar os continentes expressivos sugeridos pela dramaturgia e pelo grupo que a visitava³. A intersubjetividade está para a peça assim como o teatro popular está para a linguagem do circo, da rua e da música, entre outros campos. No palco italiano, os atores ora confluem para uma terceira via ora retomam a pista mais segura, reconhecida pela memória corporal das últimas décadas.

Emblematicamente cofundadores do Galpão (1982), Antonio Edson, no papel-título, e Eduardo Moreira, como o médico Ástrov, sintetizavam em

2. *Tio Vânia (aos que vierem depois de nós)* estreou em 8 de abril de 2011, no teatro Bom Jesus, dentro da programação do Festival de Curitiba. Elenco: Antonio Edson, Arildo de Barros, Eduardo Moreira, Fernanda Vianna, Paulo André e Teuda Bara.

3. Argumentos extraídos de análise publicada originalmente pelo autor do artigo no blog do *Teatrojornal – leituras de cena*, em 11 de abril de 2011.

suas presenças o desvio de estilo para penetrar a atmosfera crepuscular do drama. A adaptação do texto assinada pelo próprio coletivo valoriza as brechas de comicidade que Edson concilia perfeitamente com ar peripatético e gestualidade afins. Porém, em sua estatura de pouco mais de metro e meio, a máscara natural de comediante, ele tem dificuldade em corresponder à outra face desse tio Vânia cuja alma também desponta dilacerada em muitas passagens.

Moreira, por sua vez, esculpe com mais naturalidade a contenção física e inquietação espiritual do jovem conhecido da família que introduz o pensamento científico e prognostica os malefícios do homem para com o planeta. O que não o impede de ser arrebatado quando se vê enamorado da mulher do professor em visita, sujeito ególatra que vem da cidade e põe de ponta-cabeça o cotidiano daquela casa de campo ameaçando vendê-la. De maneira menos evidente, essa gangorra de registros entre Edson e Moreira perpassa os demais atores em suas buscas.

Transparecia flagrante, na estreia, uma interpretação tateante em paradoxo com a ênfase conceitual do espaço cênico coassumida pela diretora Yara de Novaes e pelo cenógrafo Márcio Medina. A encenação soa mais comedida na filiação estética do tra-

balho de ator no Galpão e intervém com veemência na combinação dos recursos visuais e sonoros. Medina concebe uma fragmentação genial

dos cômodos da casa em colunas-vitrines autônomas que contêm a configuração e os objetos de uma biblioteca, uma cozinha, uma sala de estar, um corredor etc. Todas deslizantes e deslocadas pelos atores no tablado vazio.

O outono da vida dos personagens que ali convivem surge representado por um galho seco na abertura do espetáculo, uma perspectiva oriental. Soma-se o diálogo dramático da luz de Pedro Pederneiras (Grupo Corpo) e a ambientação sonora, incidental e com ecos, desenhada por Dr. Morris. São todos signos sofisticados que rompem com as convenções do silêncio e da inação nas peças do autor, imprimindo outras camadas ao texto de 1897.

Sete meses depois, quando da temporada paulistana⁴, o desempenho do elenco se revela melhor equalizado com o hábitat sonoro-cenográfico, sobretudo com o tio Vânia de Antonio Edson mais introvertido e equilibrado na alteridade do humor pertinente em dramaturgo comumente sublinhado pelo tom grave nas montagens brasileiras.

A ADAPTAÇÃO DO TEXTO ASSINADA PELO PRÓPRIO COLETIVO VALORIZA AS BRECHAS DE COMICIDADE QUE ANTONIO EDSON CONCILIA PERFEITAMENTE COM AR PERIPATÉTICO E GESTUALIDADE AFINS.

4. O espetáculo *Tio Vânia (aos que vierem depois de nós)* foi apresentado de 3 a 20 de novembro de 2011 no Sesc Vila Mariana, em São Paulo.

As proposições investigativas do ator e do espaço mostraram-se mais surpreendentes ainda em *Eclipse*⁵. A encenação evita resíduos identificáveis daquele Galpão memorável de *Romeu e Julieta* (1982), para citar a obra-prima dirigida por Gabriel Villela e levada às praças e parques. Essa quebra de expectativa diante da identidade reconhecível é, de largada, um corajoso trunfo do grupo de atores.

Como é de praxe na sua trajetória convidar diretores a cada nova produção, revezando com integrantes que também assumem a função de quando em quando, dessa vez o núcleo teve em Jurij Alschitz um interlocutor incondicional.

EDUARDO MOREIRA ESCULPE COM NATURALIDADE A CONTENÇÃO
FÍSICA E INQUIETAÇÃO ESPIRITUAL DO JOVEM QUE INTRODUZ
O PENSAMENTO CIENTÍFICO E PROGNOSTICA OS MALEFÍCIOS
DO HOMEM PARA COM O PLANETA.

Sua determinação autoral engloba direção, dramaturgia, cenografia, figurino e treinamento dos cinco cocriadores. Como estrangeiro de fato e de efeito, ele imprimiu um processo criativo que desbastou

as técnicas dominadas e prospectou noções de jogo e de energia desestabilizadoras para dialogar com dezenas de contos de Tchekhov, alguns deles sinalizados mais explicitamente na encenação.

Um exemplo de descolamento é a utilização diminuta da música. O elenco de *Eclipse* não toca instrumentos e praticamente não canta – a única incursão de um acordeão serve à ilustração dos teclados para a máquina de datilografar. Não há uma história linear a ser narrada. Fragmentos de curtos enredos ficcionais misturam-se a lampejos meditativos sobre os destinos da humanidade, da arte, do teatro, do grupo e da própria peça – o metateatro como elogio do caos. A desordem no conteúdo avança rente à forma. O diretor russo brande as ideias de outro compatriota para recriar Tchekhov sem os clichês de recepção que costumam cercar os clássicos. Cenário e figurino apoiam-se na abstração geométrica de Kazimir Malevich (1878-1935), catalisador do neorrealismo pictórico no qual as cores puras, como o preto e o vermelho, são aplicadas sobre fundo branco em desenhos como o círculo, o quadrado e o triângulo – sem finalidades práticas, *a priori*, abrindo-se ao flanco poético da visualidade plástica que fala ou desdobra por si.

É nesse território autônomo, um espaço não convencional e perpendicular – na parede erguida à esquerda jorra um feixe de luz branca por uma porta –, é nesse lugar de incertezas alinhadas que os cinco atores precipitam em ações performativas que podem ter relação com a própria sequência ou servir à do colega. Há uma beleza comovente nesse quinteto transfigurado

5. *Eclipse* estreou em 3 de dezembro de 2011, no Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte. Elenco: Chico Pelúcio, Inês Peixoto, Julio Maciel, Lydia del Picchia e Simone Ordones.

pela destreza da linguagem sem peia. Simone Ordonez, por exemplo, está irreconhecível nas novas chaves e códigos que garimpou para o rosto e o corpo de suas figuras futuristas, despidas de vestígios sociais e políticos, mas ainda assim demasiado humanas nos seus estranhamentos.

Por trás da ilogicidade aparente, da hermenêutica provocadora de Alschitz, há um rigor atávico capturado pelo modo de os atores enunciarem, caminharem, contracenarem ou interagirem com o público sem condescender. O espetáculo demonstra que há outras formas nada óbvias para questionar felicidade, Deus, pecado, talento, herança, ruptura e os ofícios de fato e de viver. Inclusive exercer autocrítica com um sentimento de integridade artística que é inequívoca ao Grupo Galpão.

A Viagem a Tchekhov, como batizado o projeto de fôlego, trouxe inquietações colaterais aos artistas, aos espectadores, aos pesquisadores e à crítica quanto à dimensão do popular, em chave contrária, no teatro desse núcleo referencial. Uma vez que a rua e o palco foram esquadrihados com tanto esmero nas últimas três décadas, os sistemas trazidos à tona, sob as égides de Novaes e de Alschitz, permitem vislumbrar outras dimensões ao fazer e ao saber artísticos do anfitrião

O ESPETÁCULO DEMONSTRA QUE HÁ OUTRAS FORMAS NADA ÓBVIAS PARA QUESTIONAR FELICIDADE, DEUS, PECADO, TALENTO, HERANÇA, RUPTURA E OS OFÍCIOS DE FATO E DE VIVER.

que tinha consciência da empreitada⁶ que é perder o eixo e, portanto, não deve ignorar o risco no horizonte e o benefício do contraditório na arte. Como já deu prova disso em sua incursão pelo romance *O visconde partido ao meio*, de Ítalo Calvino, recriado pela direção do ator Cacá Carvalho em *Partido* (1999), que é até hoje a montagem mais “impopular”, possivelmente o “fracasso de público” mais produtivo para o crescimento dos atores do Galpão na cruzada pela década seguinte e por outras que virão⁷.

VALMIR SANTOS é jornalista, pesquisador de teatro e editor do site Teatrojornal – Leituras de Cena (www.teatrojornal.com.br)

6. “(...) assumimos o risco do mergulho em uma linguagem que não nos era familiar. O risco de buscar um espetáculo que diga algo para nós, inseridos no presente, mas com olhos no futuro. Um risco que dê sentido ao nosso trabalho”, lê-se no programa de *Eclipse*.

7. “Como toda a experimentação de valor, a ficha demorou algum tempo para cair e, vendo a montagem com os dias de hoje, acho que o *Partido* nos ajudou a ser mais simples nas coisas, a querer interpretar menos e ser mais. (...) Cacá nos ajudou a desconfiar das emoções e desconstruir certa idealização romântica do mundo do teatro”. Eduardo Moreira, *Grupo Galpão: uma história de encontros*, Belo Horizonte, DUO Editorial, 2010, p. 105.

ENSAIO GERAL



Pedagogia e processo de criação

Joaquim Gama

[...] ensinar já é encenar; encenar é ainda ensinar.

Não dissocio os dois atos: a encenação e a formação [...].

JACQUES LASSALLE

As palavras *pedagogia* e *criação* podem ser consideradas indissociáveis. Se concentrarmos nossa atenção apenas no sentido estrito da palavra *pedagogia*¹ veremos que é impossível realizar com eficácia qualquer ação educativa sem que esta esteja fundamentada na criação. Assim como também não é possível pensar em criação sem uma organização pedagógica, na qual a estruturação de métodos e sequências didáticas torna-se fundamental na condução do trabalho cênico. Ao conjugar pedagogia com criação, refiro-me à concepção que supõe, no próprio processo de desenvolvimento da encenação, o campo de aprendizagem e investigação cênica. De acordo com a epígrafe de Lassalle, encenar é ensinar². Nesse sentido, os processos de criação artística estão voltados aos procedimentos didáticos utilizados no desenvolvimento do trabalho cênico, nas opções estéticas e nos levantamentos bibliográficos que definem o arcabouço teórico da encenação. Nesse trabalho, processos de criação são espaços

1. Em geral, o termo pedagogia está atrelado a um conjunto de saberes direcionados à educação básica. Sua área de estudo está voltada à educação e à didática. Trata-se da articulação de técnicas que facilitam a aprendizagem. Assim, o sentido estrito da palavra pedagogia tem sido relacionado às ações educativas, escolares, voltadas à instrução dos indivíduos.

2. Jacques Lassalle e Jean-Loup Rivière, *Conversas sobre a formação do ator*, São Paulo, Perspectiva, 2010.

de elaboração artística e também de aprendizagem teatral. Nessa forma de encaminhamento, ganham destaque práticas pedagógicas e artísticas fundadas em princípios que envolvem a Pedagogia do Teatro.

O termo *Pedagogia do Teatro*, no Brasil, foi cunhado por Ingrid Koudela, no livro *Brecht: um jogo de aprendizagem*³ e está atrelado às análises da autora sobre o caráter da *peça didática*.

Koudela afirma que por se tratar de um teatro que recorre diretamente a procedimentos didático-pedagógicos, a peça didática desempenha um papel importante no processo de democratização das formas de produção teatral. Na sua visão, trata-se de uma proposta de educação alternativa e possibilita inúmeros desdobramentos teóricos que contribuem para o esclarecimento de questões ligadas a uma pedagogia do teatro.

Nesse sentido, o termo busca incorporar as novas dimensões da pesquisa que vem sendo realizada na área do teatro e da pedagogia, com vistas a não romper com essas duas áreas⁴. Ao contrário, trata-se de compreender

TRATA-SE DE COMPREENDER QUE A AÇÃO PEDAGÓGICA QUE ABRANGE DESDE A ORGANIZAÇÃO DAS PROPOSTAS ESTÉTICAS DE UMA ENCENAÇÃO ATÉ O ENCAMINHAMENTO DELAS AOS PROFISSIONAIS DAS ARTES DO PALCO É PARTE INSEPARÁVEL DO TEATRO.

que a ação pedagógica que abrange desde a organização das propostas estéticas de uma encenação até o encaminhamento delas aos profissionais das artes do palco é parte inseparável do teatro. Nessa direção,

a Pedagogia do Teatro se inscreve em uma visão mais ampla. Ela não está limitada às condicionantes de conceitos estritos à pedagogia e à didática. Suas propostas buscam sedimentar a epistemologia do conhecimento no próprio teatro e nas suas formas de produção e recepção artística.

O termo Pedagogia do Teatro é utilizado em diferentes contextos. Para exemplificar, destacamos o nome de Eugenio Barba, em *A arte secreta do ator*. Ele também faz parte de referências relacionadas no contexto alemão ao

3. Ingrid D. Koudela, *Brecht: um jogo de aprendizagem*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

4. É preciso salientar que nos anos 70 do século xx, o termo *pedagogia* era utilizado como sinônimo de práticas teatrais realizadas nas escolas brasileiras, de educação básica. No entanto, no século xxi, a restrição do termo ao contexto educacional não faz mais sentido. Cada vez mais o teatro de grupo, com propostas artísticas experimentais e com atividades ligadas à ação cultural tem se ocupado do universo pedagógico do teatro. Grupos como Galpão, em Belo Horizonte, Oi Nós Aqui Traveis, em Porto Alegre, e muitos outros têm fomentado processos de criação teatral com base nas suas ações pedagógicas. Destacam-se também o Projeto de Teatro Vocacional da Prefeitura Municipal de São Paulo e o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, nos quais é comum encontrarmos propostas pedagógicas voltadas ora para formação de público, ora para o fazer teatral. Essas ações apresentam um painel bastante significativo, no qual coletivos teatrais demonstram capacidade de intervenção na vida da cidade e aliam experimentações, pesquisas e atuação pública, revelando seus compromissos tanto com o teatro como com processos pedagógicos.



*Theaterpädagogik*⁵, cuja denominação confere, ao campo teórico-prático do teatro, imbricações com a pedagogia e a educação.

Na formação do profissional de teatro, o termo tem suscitado formulações que abrangem a formação artística e docente de profissionais que irão atuar em diversas áreas da cultura, da arte e da educação, sem criar uma cisão entre o teatro e a pedagogia que envolve o fazer dessa linguagem. Propostas ligadas aos paradigmas da Pedagogia do Teatro oportunizam criações artísticas e pedagógicas de valor significativo tanto para o teatro como para a educação. Nesse âmbito, defende-se a ideia da formação do *artista-docente*⁶. O artista-docente é aquele que, além de voltar os seus objetivos ao ofício do teatro, também está atento à sua formação artística e à possível carreira docente. Ele não só conhece arte e sabe produzi-la, como também é capaz de ensiná-la

Torna-se significativo que o artista-docente se disponha a incorporar à organização do seu trabalho pedagógico em teatro princípios que também são elementos constituintes da produção artística, isto é: criação, invenção,

Aprendizes da SP Escola de Teatro em atividades na rua, interagindo com a comunidade do bairro. Foto de Renata Forato

O ARTISTA-DOCENTE É AQUELE QUE, ALÉM DE VOLTAR OS SEUS OBJETIVOS AO OFÍCIO DO TEATRO, TAMBÉM ESTÁ ATENTO À SUA FORMAÇÃO ARTÍSTICA E À POSSÍVEL CARREIRA DOCENTE.

5. Na revista especializada *Zeitschrift Für Theater Pädagogik (Pedagogia do Teatro)* é possível encontrar artigos com diferentes vertentes e abordagens. Em geral, as publicações alemãs dedicadas à Pedagogia do Teatro têm apresentado uma multiplicidade de métodos, formulações teóricas e históricas, apontando para o seu caráter interdisciplinar.

6. Isabel Marques, *Ensino de dança hoje: textos e contextos*, São Paulo, Cortez, 2001.

experimentação etc. Isso significa pensar não em transmissão de conteúdos artísticos ou de técnicas para que futuramente possam ser aplicadas ao trabalho teatral; ao contrário, trata-se de proposições capazes de gerar outras criações artísticas, outros olhares sobre o teatro. Ou seja, é na própria investigação do objeto teatral que encontraremos o caminho para a aprendizagem e criação cênica. Estabelece-se, dessa maneira, uma rede de conhecimento na área do teatro, amparada pela habilidade de perceber, conceber e produzir arte.

O artista-docente pode organizar suas proposições em oficinas de trabalho, transformando a sala de aula em ateliê de criação, em espaço de discussão e de fruição estética. Ele deve pensar em propostas que objetivem compreender o processo de aprendizagem artística a partir da relação dialógica aluno-professor-obra de arte.

Propostas teatrais podem efetivar esse trabalho, valendo-se da concepção da encenação como prática pedagógica. Ela compreende que o próprio processo de construção de um espetáculo traz caminhos para a aprendizagem artística e a sua práxis, seja em escolas, espaços culturais ou projetos de ação cultural. Assim sendo, não se trata de primeiro pensar numa formação teórica e, posteriormente, na prática artística para que se possa atuar como artista. Ao contrário, a busca é pela não dissociação entre teoria e prática, compreendendo-as como partes constituintes da aprendizagem e do ensino do teatro.

O ENCENADOR NO ÂMBITO DA PEDAGOGIA DO TEATRO

Registros teóricos relacionados ao teatro indicam que, no século XIX, há indícios importantes que serão determinantes para o surgimento do conceito de encenação e, por conseguinte, da figura do encenador. Propostas como as de Wagner, da Companhia dos Meininger, com o seu *régisiseur*, e de André Antoine demonstram preocupações com as transformações da estética teatral. Roubine⁷ afirma que se convencionou considerar Antoine o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constituiu a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou. Completa-se a esse dado a busca de Antoine no sentido de sistematizar concepções e teorias acerca da arte da encenação. Contudo, é no século XX, que o termo ganha

7. Jean-Jacques Roubine. *A linguagem da encenação teatral*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

destaque e o papel do encenador passa a ser fundamental para as rupturas almejadas pelo teatro moderno. Em face disso, o papel do encenador passou a ser percebido como o de um profissional ligado à prática teatral, que engloba princípios teóricos e elementos do espetáculo, interligados com o espaço da cena, com o texto, com o espectador e com o ator.

No teatro moderno, muitos artistas questionaram a dominância do palco italiano. Esses questionamentos eram transformados em proposições artísticas que buscavam modificar o espaço interno dos teatros construídos de acordo com a convenção do palco à italiana, ou mesmo descaracterizar a prática teatral tradicional de modo a romper com um ou mais elementos do espetáculo. Na verdade, as preocupações dos encenadores modernos estavam direcionadas às novas relações entre o palco e a plateia.

Já em 1924, Antonin Artaud⁸ aspirava escapar das limitações do palco à italiana e sonhava em abolir o caráter fixo da relação entre o espectador e o espetáculo, tornando-a mais múltipla e fluida.

Brecht enfatizaria o isolamento das partes da encenação, disponibilizando-as de forma independente do público. O encenador alemão buscou romper com a ideia

AS QUESTÕES QUE TORNARAM IMPRESCINDÍVEL A FIGURA DO ENCENADOR NUM PROCESSO DE MONTAGEM TEATRAL ESTÃO ATRELADAS À NECESSIDADE DE ALTERAR A RELAÇÃO DO PÚBLICO COM O TEATRO.

da quarta parede. Para ele, não se tratava de negar a arquitetura teatral à italiana, mas fazê-la trabalhar no sentido contrário. Ou seja, eliminar as propostas que tinham apenas o objetivo de *alucinar*, ou *cegar* o público. Brecht diz que o palco e os atores devem deixar claro que se trata de teatro sem a utilização dos subterfúgios do naturalismo. Para ele, com o teatro naturalista, o público entra em transe e, ao final da apresentação, se a peça for bem-sucedida, constata-se que ninguém aprendeu nada. Para ele, no melhor dos casos, o público guardou lembranças; ou seja, apenas sentiu⁹. Segundo as propostas de Brecht, o teatro tem a tarefa de levar o espectador a não perder sua capacidade de julgamento e a plenitude das suas faculdades intelectuais.

Como é possível perceber, as questões que tornaram imprescindíveis a figura do encenador num processo de montagem teatral estão atreladas à necessidade de alterar a relação do público com o teatro. A revolução do teatro moderno está centrada na recepção da obra teatral. O trabalho do encenador, nessa perspectiva, passou a conjugar diálogos profícuos com

8. Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, São Paulo, Max Limonad, 1981.

9. Bertolt Brecht, *Acerca da construção da música para o um teatro épico*, *Estudos sobre teatro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, pp. 183-192.



artistas de outras áreas como música, dança, artes visuais e arquitetura. As miscigenações das linguagens artísticas no palco permitiram ao teatro moderno passar de um palco estático, apoiado na interpretação dos atores e num texto, para um *palco cinético*.

Para o cenógrafo inglês Edward Gordon Craig, o palco cinético inaugura um novo espaço de representação: o quinto palco. Para Craig os quatro anteriores são: anfiteatro grego, o espaço medieval, os tabladros da *commedia dell'arte* e o palco italiano.

Brecht propõe o termo *arquiteto cênico* para definir o papel artístico do encenador, afirmando que o palco não deve ser imutável aos olhos do arquiteto cênico. O verdadeiro encenador, segundo Brecht, cumprirá sua condição de arquiteto cênico, se souber construir novos paradigmas à utilização habitual do palco. Provavelmente, o termo foi cunhado a partir do seu contato com Erwin Piscator, que, por sua vez, realizou vários projetos de cenografia com base em plantas desenhadas pelo arquiteto Walter Gropius.

Não podemos deixar de destacar, mais uma vez, as radicalizações cênicas de Brecht para a peça didática. Assim, não só se extinguiria a divisão entre atores e espectadores, como ambos ocupariam o mesmo espaço. Todos seriam participantes de um ato artístico coletivo, abolindo a tradicional divisão palco/plateia.

Para Koudela¹⁰, o trabalho do encenador assume um papel tão preponderante que, no século XX, a história do teatro pode ser lida como a história da encenação. Na sua concepção, o conceito de encenação deve descrever, de um lado a apresentação teatral, como resultado relativamente exato de um processo de ensaio e, de outro, a trajetória que vai do texto escrito (ou a eleição de um tema) até a construção planejada de uma representação cênica.

Ao se pensar na encenação como prática pedagógica, no âmbito da Pedagogia do Teatro, enfatizar-se-á não só este caminho a ser percorrido pelo encenador, como também as decisões e as escolhas didáticas que definem a trajetória do trabalho e suas relações com os profissionais das artes do palco. Isso significa estar atento tanto à prática teatral como às discussões teóricas que alicerçam tal prática.

JOAQUIM GAMA é doutor em Teatro, pela Escola de Comunicação e Arte, da Universidade São Paulo – ECA/USP, sendo sua linha de pesquisa Pedagogia do Teatro; é coordenador pedagógico dos cursos regulares da SP Escola de Teatro.

¹⁰. Ingrid D. Koudela, A encenação contemporânea como prática pedagógica, *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Programa de pós-graduação, vol. 1, n. 10, Florianópolis, UDESC/CEART, 2008.

O corporal

Mônica Montenegro

A palavra na cena cumpriu uma longa trajetória, de “arauto” de valores sociais a instrumento de contestação desses mesmos valores, de suporte da estrutura dramática a protagonista da cena. Hoje, com a possibilidade de se valorar livremente todas as textualidades da cena, a palavra e, conjuntamente, a voz refinam sua participação como elementos integrantes e integradores da materialidade da cena. Palavra e voz resgatam suas presenças como discurso de ideias, de subjetividades e, claro, como elementos da cena que constroem sonoridade, musicalidade e atmosfera. Mas um dos elementos expressivos mais genuínos é aquele oriundo de associações entre corpo e voz e que deve estar necessariamente presente nos treinamentos do ator. Refiro-me à descoberta de um corpo que “exala” som, capaz de *soar* mais que *vocalizar* e que, por meio da dilatação da voz, consegue criar espaços reconhecíveis, fazendo o outro *ver* através do movimento sonoro. Refiro-me à presença concreta da voz como reveladora de áreas e planos físicos, capaz de ocupar e criar focos, tanto no corpo do ator como na cena.

O uso da voz e da palavra sob essa perspectiva amplia a possibilidade de jogo na interação das textualidades do espetáculo; ambas, palavra e voz, deixam de estar só a serviço da ideia e do discurso; tornam-se matéria da cena, objeto de investigação, construção e até mesmo corpo da própria linguagem da encenação. Isso coloca para o ator novas questões e exigências em seu trabalho expressivo, pois muitas vezes se evidencia na cena a interferência e as diferenças dos domínios técnicos e expressivos do corpo e da

voz. A voz enquanto ação corporal e acústica muitas vezes surge distante do corpo, principalmente quando este está em movimento, e a percepção do desenho e do espaço que a voz pode revelar é ainda incipiente para o ator.

É possível observar, no geral, um movimento circular de retroalimentação: o treinamento é fruto de novos experimentos cênicos que transformam a visão de teatro, que criam novas demandas na cena e exigem novos procedimentos para o trabalho com o ator. E o treinamento em si gera novas possibilidades de experimentações na cena.

Decorrente das heranças do canto e da oratória, o trabalho de voz ainda se dá geralmente através do ajuste de parâmetros vocais – ampliação da tessitura (alcance tonal) e do brilho, sustentação prolongada, potência,

PALAVRA E VOZ DEIXAM DE ESTAR SÓ A SERVIÇO DA IDEIA
E DO DISCURSO; TORNAM-SE MATÉRIA DA CENA,
OBJETO DE INVESTIGAÇÃO, CONSTRUÇÃO E ATÉ MESMO
CORPO DA PRÓPRIA LINGUAGEM DA ENCENAÇÃO.

entre outros. A necessidade para o uso cênico exige uma extensão desse olhar, uma transformação dessa prática. É necessário que se incluam as relações da voz com o corpo, trabalhando a partir de um sistema de

funcionamento integrado e que considere esse corpo *como e em* movimento. O corpo não é apenas aquele que “produz a voz”, mas também aquele que participa nas realizações dos movimentos sonoros expressivos; é necessário, portanto, compreender e experimentar como as dinâmicas de acionamento e expressividade do corpo e da voz continuamente interagem.

A expansão dos trabalhos de consciência corporal no ocidente no último século transformou consideravelmente as estruturas de treinamento e a maneira de relacioná-lo às capacidades expressivas do intérprete cênico, seja ele ator, performer ou bailarino. Tais conhecimentos, derivados da consciência do movimento – anatômico e expressivo –, possibilitaram a elaboração de procedimentos para a construção de um corpo “poroso” (disponível e receptivo), com estrutura e espaços internos reais reconhecíveis, capazes de serem acionados e ocupados conscientemente pelo ator. Este pode explorar então um maior grau de refinamento na utilização dos sistemas corporais – esquelético, muscular, respiratório e outros como o sonoro-vocal –, das camadas internas e até de órgãos para sua expressividade.

O domínio do corpo sob essa perspectiva possibilitou novas relações e interferências no trabalho com a voz. Na minha prática foi possível traçar paralelos entre os elementos de trabalho com o corpo e com a voz, utilizando noções tais como centro de gravidade, apoios corporais móveis, distribuição e oposições de pesos, tónus, energia, duração, planos, direções, dimensões espaciais e dinâmicas de movimento. Resulta disso uma alteração radical na abordagem do trabalho que se deseja integrado. Corpo e voz não são traba-

lhados isoladamente para depois serem relacionados; parte-se da associação destes para que se compreendam as relações que derivam dessa integração. Ganha-se assim a dimensão de um sistema de funcionamento. Com seus muitos desdobramentos, a abordagem associativa tangencia também outros aspectos como construção físico-sonora de personagem, presença cênica e resgate da relação acústica da voz *no e com* os espaços (corporais e contextos físicos).

APOIO/ENERGIA/ESPAÇO

Oriento meu trabalho técnico de integração corpo/voz a partir da relação entre três elementos fundamentais: apoios corporais, quantidade/equilíbrio de energia para sonorização, e espaços ocupados pela voz – sejam estes no corpo ou nos espaços externos ao corpo do intérprete.

A possibilidade de vivenciar as relações dos apoios corporais móveis – que se deslocam pelo corpo – com os espaços para voz e alívio do esforço na fala, permite utilizar o movimento corporal a favor da emissão; e tê-la como movimento tridimensional.

O corpo em movimento está sempre em um estado de transferência de pesos e com pontos de apoio que se deslocam. O trabalho de voz tem início com o domínio das transferências dos pesos do corpo e com o reconhecimento das direções de vetores de força e suas oposições, que permitem experimentar as sustentações do gesto, da fala e dos espaços internos do corpo para a ocupação da voz/ressonâncias. Para um corpo expandido é necessário sempre que os vetores estejam organizados do centro do corpo (ou da parte que esteja com foco) para as extremidades, isto é, da bacia ou do tronco, por exemplo, para os pés, mãos, topo da cabeça ou mesmo outros pontos como ombro ou base do crânio. Quando as relações de distribuição dos pesos do corpo não se estabelecem, não há sustentação da voz, porque essas são as forças que mantêm os espaços internos e também o tônus da coluna de ar. Tais forças não podem ser concêntricas, sob o risco de criarem compressão interna e comprometerem a dilatação do corpo e a possibilidade de ressonância. Essa forma leva também ao uso da fala com pressão e esforço, sem aproveitamento dos espaços.

Reconhecer os focos de força/energia geradores de movimento colabora com a percepção da ação também na voz, e dessa forma equilibra-se a energia para sonorização. Ambos são movimentos de forças corporais e ocupações espaciais.

A percepção da profundidade do corpo – como dimensão espacial – é também um dos elementos que mantêm os espaços internos utilizados para

evidenciar focos corporais, fluxos respiratórios e percursos da voz. Quando ocorre o equilíbrio entre a quantidade de energia na sonorização e o aproveitamento dos espaços corporais para ampliação da voz se produz a “voz dilatada”. Essa é uma voz com grande ressonância, que se desprende do corpo sem pressão ou esforço e com grande capacidade de movimento externo, e que permite construir percursos de propagação no espaço. Pode possuir locações corporais reconhecíveis, ou estar desprendida do corpo a ponto de “materializar” espaços externos específicos.

No funcionamento dessa tríade – apoio/energia/espaço – um elemento estará sempre intrinsecamente relacionado ao outro. A utilização da distribuição dos apoios corporais leva ao uso da voz sem pressão, a emissão sem força possibilita o movimento sonoro espacial – a voz não fica “presa” no corpo –, e a construção da voz com espacialidade exige a permanente e paulatina dilatação corporal.

A voz resultante – a “voz dilatada” – exige mudança no paradigma da produção vocal, não mais se coloca a atenção na ação de vocalizar, mas sim no acionamento e manutenção dos espaços do corpo e na percepção/relação com o espaço físico externo – com o qual se dialoga também na constituição de imagens. A voz é energia-movimento-espaço-imagem.

É preciso um treinamento corporal sensível e específico para o trabalho de voz. Não é apenas a voz que está conectada ou precisa do corpo, mas também o corpo encontra-se sempre *em relação* com ela. À medida que o trabalho evolui é possível reconhecer na integração desses dois universos a potência que é utilizar-se de um para sensibilizar o outro (e vice-versa) e a dimensão desse território expressivo para construções poéticas.

QUALIDADE VOCAL/DINÂMICA VERBAL

Na expressão verbal, grosso modo, podemos distinguir dois níveis expressivos: a qualidade vocal e as dinâmicas verbais. A qualidade vocal refere-se, basicamente, às alocações corporais da voz, mas participam dela também o tónus, o tom e a própria dinâmica de movimento da voz na ocupação do espaço corporal escolhido. As qualidades de voz e suas ocupações são inúmeras, dependem muito do mapeamento interno do próprio indivíduo – domínio de planos e profundidades da cabeça, do tronco, entre outros volumes –, resultam das acomodações da voz no corpo do ator e com isso criam focos.

A dinâmica verbal, por sua vez, é o movimento resultante, ao nível da fala, das composições com os elementos da oralidade. Estão envolvidos aqui elementos tais como as velocidades, as pausas, os ritmos, a articulação, as

qualidades da respiração, as intensidades, as ênfases, as variações tonais e as curvas de entonação.

As construções associadas de qualidade vocal e dinâmica verbal, mais do que enunciações, criam “pulsações expressivas” singulares da personagem, dos estados ou do próprio atuar.

A “voz dilatada”, como já foi mencionado, pressupõe o domínio das oposições de peso e forças do corpo para possibilitar a utilização dos espaços internos corporais, o que significa também a necessidade de “dilatação corporal”. O “corpo dilatado” também se reconhece através da “permeabilidade sonora” (condição do corpo que permite à voz ser “dilatada”), donde deriva que ambos, em sua dilatação, estarão sempre *em relação* na sustentação da “presença cênica”.

A “permeabilidade sonora” é a capacidade de deixar o som sair do corpo de tal maneira que sua vibração pode ser direcionada para construir, no espaço externo ao corpo do ator, o desenho que se deseja, revelando dimensões ou partes do espaço físico/ambiente.

A utilização de percursos da voz no interior do corpo – seja para sensibilização deste ou construção de imagem – bem como no espaço externo exige sempre uma atenção distanciada. Só é possível criar esse tipo de movimento quando se distingue a *percepção* da

ação. Esse domínio de produção da voz, na atuação, colabora com o ator também como um elemento favorecedor de sua interlocução com a própria expressividade. Essa produção

possibilita relação permanente entre criação e escuta na materialização sonoro-verbal expressa, pois só se mantém o espaço de ocupação da voz dilatada enquanto houver relação ativa com ele.

O trabalho de voz como treinamento de ator compreende, dessa maneira, além de uma sensibilização específica do corpo, o conhecimento dos elementos da expressividade sonoro-verbal, sempre um em relação ao outro. O que remete à necessidade da vivência para poder compreendê-lo como um sistema de funcionamento integrado, e utilizá-lo não apenas na construção de material para a cena, mas também para poder *jogar* com ele na cena.

O TRABALHO DE VOZ COMO TREINAMENTO DE ATOR COMPREENDE, ALÉM DE UMA SENSIBILIZAÇÃO ESPECÍFICA DO CORPO, O CONHECIMENTO DOS ELEMENTOS DA EXPRESSIVIDADE SONORO-VERBAL, SEMPRE UM EM RELAÇÃO AO OUTRO.

MÔNICA MONTENEGRO é fonoaudióloga, terapeuta vocal e pesquisadora da voz cênica; trabalha com formação de ator e preparação de elenco teatral; trabalhou com Antunes Filho, Teatro da Vertigem, Grupo de Teatro XIX e Périplo (Argentina), entre outros artistas e grupos; é professora da Escola de Arte Dramática (USP) desde 1998.

Cenografia hoje: transformações e transgressões

uma reflexão a partir da
Quadrienal de Praga de 2011¹

J. C. Serroni

Vivemos num mundo em que a velocidade acelera vertiginosamente os nossos dias e onde as fronteiras que definem lugares e ideias entre pessoas se tornam cada vez mais indefinidas. Os múltiplos e acelerados cruzamentos de gente e informação em escala global estão transformando as identidades culturais. De que forma a cenografia como arte de inventar espaços para a representação da vida reflete as perspectivas dessa nova realidade? De que forma a cenografia se afirma sem perder a sua essência? Quais são os novos limites para a criação cenográfica?

Na primeira quinzena de maio do ano passado, participei virtualmente de um importante colóquio sobre cenografia SCENA 2011 – Cenografia no Mundo Sem Fronteiras – que aconteceu na cidade de Lisboa, onde cenógrafos importantes, como Yannis Kokkos, Richard Hudson, Sinesterra, Pâmela Howard, José Castanheira, entre outros, discutiram as questões apontadas acima. Essa discussão foi também o tema central da última Quadrienal de Cenografia, Arquitetura e Indumentária Teatral que aconteceu na segunda quinzena de junho de 2011, em Praga, na República Tcheca. Nessa ocasião,

1. A Quadrienal de Praga é o maior evento de cenografia, figurinos, arquitetura teatral e escolas de Cenografia no mundo, que acontece desde 1967 na cidade de Praga, na República Tcheca.

quase sessenta países, através de suas representações, refletiram fortemente sobre os rumos da cenografia hoje, num encontro nunca antes acontecido no universo de cenografia.

Inúmeras provocações foram feitas no sentido de discutir novos rumos para a linguagem, levando à reflexão a noção de espaço cênico e as infinitas possibilidades artísticas do espetáculo contemporâneo. Neste, a confluência de inúmeras linguagens: o teatro de tradição, a performance, o teatro performativo, a dança, o circo, a vídeo-arte, a fotografia, as artes plásticas, a iluminação, o figurino, a instalação... todas convergem para o jogo de cena e para os elementos da cenografia num só processo de criatividade multidisciplinar. O avanço das tecnologias de ponta e a profunda aproximação entre as fronteiras de linguagem fizeram com que essa última Quadrienal mudasse seus rumos e seus conceitos embasados na tradição – centrada na ideia de ser uma exposição internacional de cenografia, figurino e arquitetura teatral – para algo mais abrangente, expresso na nova denominação de *Quadrienal de Praga: espaço e design cênico*.

Pelo caminho dessas reflexões, trago a discussão para o momento atual em nosso país. Quais seriam os reflexos dessas mudanças na cenografia que praticamos hoje no Brasil? Qual o sentido e o significado da cenografia brasileira em um contexto internacional mais abrangente de mudanças e busca de novos paradigmas?

É claro que hoje não dá mais para aceitar a definição de cenografia apenas como aquela herdada dos gregos: cenografia é a grafia da cena. Ou aquela que vemos no *Dicionário* do Aurélio, no qual a cenografia é resumida à arte e técnica de projetar e dirigir a execução de cenários para espetáculos teatrais. Não estamos mais nos anos 1950, no início do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia –, quando a predominância de uma cenografia altamente realista nos aproximava das afirmações acima. O mundo mudou muito nas últimas décadas e o teatro investigou aceleradamente a busca de novos espaços, de novos materiais, de uma nova técnica, tudo muito atrelado a novas visões e novos conceitos.

Foi pensando nessas questões que o Brasil muito acertadamente organizou a mostra em Praga na última versão do evento. A curadoria da exposição brasileira levou em conta o fato de que nosso país é um território pautado por misturas e sobreposições de culturas, etnias, identidades, geografias e regiões distintas, assim como congrega manifestações culturais e sociais muito distintas, da Festa dos Parintins no Amazonas ao Festival Interna-

O AVANÇO DAS TECNOLOGIAS DE PONTA E A PROFUNDA APROXIMAÇÃO ENTRE AS FRONTEIRAS DE LINGUAGEM FIZERAM COM QUE ESSA ÚLTIMA QUADRIENAL MUDASSE SEUS RUMOS E SEUS CONCEITOS EMBASADOS NA TRADIÇÃO PARA ALGO MAIS ABRANGENTE.

cional de Teatro em Porto Alegre. Essa mescla resulta em um repertório único, autêntico e que tem forte vocação para o lugar da alegria, da festa e do acolhimento.

Em razão disso, os desafios encontrados hoje pelos nossos criadores teatrais não são poucos: enfrentam o problema da dimensão de nosso país, com culturas e costumes diferentes, além dos problemas econômicos, que certamente influenciam os avanços tecnológicos.

Não devemos também nos esquecer de que vivemos em um continente novo, sem uma história teatral relevante do século XX para trás, o que nos faz pensar sobre a necessidade de um redimensionamento do teatro que se altera a cada década, influenciado por diversas correntes teóricas e filosóficas, que abarcam não só o teatro mas as diversas formas de arte.

A cenografia brasileira que foi apresentada na Quadrienal, baseada nas interfaces mencionadas anteriormente, mostrou de modo abrangente a diversidade do que aqui se produz. Diversidade sim, mas marcada por característi-

A CENOGRRAFIA BRASILEIRA QUE FOI APRESENTADA NA QUADRIENAL, BASEADA NAS INTERFACES MENCIONADAS ANTERIORMENTE, MOSTROU DE MODO ABRANGENTE A DIVERSIDADE DO QUE AQUI SE PRODUZ.

cas que se repetem em diferentes regiões e que não se deixa engolir pelos avanços da tecnologia, predominando ainda o desenho realizado “com um bom lápis e uma boa mão”, usando ainda técnicas artesanais para a

busca de materiais novos, orgânicos, reciclados. Isso cria uma nova relação com a obra, dando a ela um grande sentido de humanidade, em que a alma do artista parece estar sempre presente. Como justifica o cenógrafo Ronald Teixeira, curador adjunto da mostra brasileira,

o tema escolhido para nortear os caminhos da representação brasileira na Mostra Nacional em Praga, acolheu uma das grandes naturezas da cenografia: evocar e retratar o homem brasileiro em seus múltiplos estados de culturas; através de olhares que se dialetizam. Estavam potencializados lá o homem cru e o homem cozido; o homem urbano e o homem interiorano; o homem sofrido magnetizado por estranha alegria e o homem inquieto.²

O Brasil foi representado na mostra por trabalhos na maioria das vezes realizado por grupos, como o Teatro da Vertigem com *Br-3*; Cia. Os fofos encenam com *Memória da Cana*, de Newton Moreno, que também viu outro

2. Catálogo geral sobre a mostra da representação brasileira na Quadrienal de Praga de 2011, Rio de Janeiro, Edição Funarte 2011, p.13.

texto seu ser levado: *As centenárias*, com cenografia de Fernando Melo da Costa; a Cia São Jorge de Variedades com seu projeto, *Barafonda*; o grupo XIX de Teatro com *Arrufos*, cuja direção de arte é de Renato Bolelli, além de compor a mostra, projetos não relacionados diretamente com o teatro como Os gêmeos e seus grafites de rua, o projeto Coleções de Valéria Martins e Intrépida Troupe³, projeto *Vale 1 real* de Cris Bierrenbach⁴, entre outros, afora ainda projetos para a televisão como o da minissérie *Hoje é dia de Maria* levada pela Rede Globo de Televisão. O conjunto desses trabalhos deu uma visão muito abrangente do que se produz hoje em nosso país.

A mostra brasileira recebeu na Quadrienal, merecidamente, o grande prêmio, denominado Golden Triga, por tão bem atender ao tema geral do evento, “Cenografia hoje: transformações e transgressões”, proposto pela nova geração que hoje cuida da Quadrienal e que já há alguns anos vem propondo e implantando novas formas de se expor cenografia, usando novas tecnologias, vídeos, filmes, performances, projeções e também possibilidades oriundas da internet. O que se vê hoje, e é natural, com essas linguagens somadas à internacionalização, às

novas tecnologias e aos novos rumos do teatro, não é nem sombra mais do que se fazia nas primeiras edições: cenografia pura, calcadas em formas de representar mais simples: os dese-

nhos, as maquetes, os protótipos e até elementos usados na cenografia real. Fica aqui uma questão polêmica a se discutir: eram mais teatrais e genuínos os projetos expostos nas primeiras versões ou os das últimas que usam novas linguagens? Particularmente, acho que eu conseguia ver melhor as propostas cenográficas de versões mais antigas que as de agora!

O que vi na última versão da PQ (Prague Quadrennial), foi uma representação da linguagem, já empobrecida, distorcida até, pelas novas visões da cenografia, do teatro e das inter-relações das linguagens. Talvez tenha, também, contribuído para essa minha impressão, a mudança de local: saímos de um palácio “bastante cenográfico” do século XIX, estilo *art-nouveau*, carregado de história e fomos para um grande museu, de arquitetura brutalista, sem relação nenhuma com a história e o teatro.

A MOSTRA BRASILEIRA RECEBEU NA QUADRIENAL MEREcidAMENTE, O GRANDE PRÊMIO, DENOMINADO GOLDEN TRIGA, POR TÃO BEM ATENDER AO TEMA GERAL PROPOSTO PELO EVENTO, “CENOGRRAFIA HOJE: TRANSFORMAÇÕES E TRANSGRESSÕES”

3. Projeto Coleções é uma mistura do trabalho desenvolvido pelo Intrépida Troupe, grupo que mescla circo, dança, música e teatro sob a direção de Valéria Martins com o trabalho dos artistas plásticos Guga Ferraz, Marta Jourdan, Pedro Bernardes e Raul Mourão.

4. *Vale 1 Real* é um trabalho performático da figurinista Cris Bierrenbach, inspirado na obra de Hélio Oiticica que se paramenta com duzentos saquinhos de balas e similares que a artista troca com o público por 1 real cada.

Se a mostra, a meu ver, deixou a desejar do ponto de vista artístico, por ser apresentada em linguagens novas, ainda de difíceis leituras e relações, isso não tira de forma alguma o grande feito do Brasil, ao conquistar novamente o Golden Triga e mais uma medalha de ouro pela melhor produção teatral, no âmbito internacional, dos últimos quatro anos com o espetáculo *BR-3* encenado pelo grupo Teatro da Vertigem.

Confesso que ao ver de fora o estande do Brasil, com imagem de baiana na fachada e um colorido tropical dentro dele, com bandeirinhas de São João e flores de papel crepom, fiquei com receio de que iria ver mais uma vez o “folclore” brasileiro e uma mostra de teatro regional, apresentando apenas o Norte e o Nordeste do Brasil, mas qual não foi a minha surpresa, ao olhar mais atentamente, acompanhado das informações contidas no rico catálogo elaborado para a mostra. Vi que havia ali um projeto muito coerente, muito estudado, que traduzia um intenso trabalho, visível aos olhos de quem se detinha com mais rigor à mostra. Já havia me chamado a atenção a mostra do México, dos EEUU e do Reino Unido, mas de longe, a mostra brasileira era a mais bem produzida, tanto em termos de conteúdo como em termos técnicos.

A curadoria brasileira e seus colaboradores souberam equilibrar muito bem as novas possibilidades da tecnologia com as características lúdicas, artesanais, festivas e de fantasias, tão presentes na linguagem cenográfica desenvolvida hoje por inúmeros grupos e cenógrafos por todo o país. Cenografia com técnica, novas mecânicas, computação, globalização sem, no entanto, ser apenas racional, matemática ou despersonalizada. Não apenas um “apertar botões”.

O que podemos deduzir das experiências, de Praga, e não só dessa última versão, é que temos em nosso país uma cenografia cada vez mais fortalecida. A partir dos anos 1960, quando essa linguagem começou a tomar corpo e

A CENOGRAFIA BRASILEIRA EVOLUIU MUITO DE ALGUMAS DÉCADAS PARA CÁ. SAIU DO SEU MUNDO QUASE RESTRITO DO TEATRO, DA DANÇA E DA ÓPERA PARA UM UNIVERSO DE POSSIBILIDADES MUITO MAIS ABRANGENTES.

identidade, cada vez mais ela se impôs como linguagem. A cenografia brasileira evoluiu muito de algumas décadas para cá. Saiu do seu mundo quase restrito do teatro, da dança e da ópera para um universo de possi-

bilidades muito mais abrangentes. Saiu de dentro da “caixa cênica” do palco italiano para fora. Procurou novas alternativas de espaço, se apropriou de outros e hoje caminha para possíveis e novas formas relacionadas com a computação. A internacionalização, a rapidez com que tudo acontece, possibilita uma aproximação mais rápida da cenografia com as diversas linguagens relacionadas com todo o universo teatral. As novas tecnologias, já absorvidas pela iluminação há pelo menos duas décadas, chegam hoje à cenografia e

uma nova mecânica teatral vem se instalando e transformando os rumos e as possibilidades de nossas espacialidades cenográficas.

Só posso ver com bons olhos as transformações. Devemos estar preparados para elas. O mundo gira, cada vez mais rápido, e sem dúvida o teatro vai encontrar novos caminhos, a cenografia vai também encontrar novas formas de se expressar. Talvez daqui a alguns anos estejamos vendo teatro no computador e possamos controlá-lo por um mouse! Se isso será bom ou ruim? Só o tempo dirá.

J.C.SERRONI é cenógrafo, arquiteto e figurinista; dirige o Espaço Cenográfico, laboratório permanente de pesquisa cenográfica; coordena os cursos de cenografia e figurino e técnicas de palco da SP Escola de Teatro.

Brecht no Brasil

Nanci Fernandes

Nosso objetivo é fazer um balanço histórico da introdução e assimilação do teatro de Brecht no Brasil a partir da reflexão de Anatol Rosenfeld. Nosso estudo baseia-se nos vários escritos por nós organizados em *Brecht e o teatro épico* (a sair pela editora Perspectiva), livro que complementa a síntese das ideias do autor em sua obra *O teatro épico*¹. O presente ensaio constitui uma reelaboração da apresentação feita ao primeiro livro citado. Antes de iniciarmos, porém, deve-se ressaltar que esta elaboração da visão de Brecht a partir de Rosenfeld (que faleceu em 1973) é uma visão específica e possível: as análises teóricas continuam a enriquecer, ao longo do tempo, o acervo crítico-teórico da obra brechtiana tanto nos meios acadêmicos quanto na prática teatral brasileira.

Inicialmente, convém fazer, a partir da visão de Rosenfeld, uma distinção entre teatro épico e teatro brechtiano: o termo “teatro épico” começou a ser usado a partir de 1920 após sua introdução por Piscator e Brecht. Assim sendo, épico é usado na sua acepção técnica significando “narrativo”, não devendo ser confundido com o sentido popular, às vezes sinônimo, de “epopeia” (poema heroico extenso). Portanto, “épico” refere-se a um gênero literário que abrange todas as espécies narrativas².

1. Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*, São Paulo, DESA, 1965; Perspectiva, 1985. Nas citações a seguir utilizaremos a edição da DESA.

2. Rosenfeld, op. cit., pp. 11-12.

Com essas observações, deve-se ter presente que o teatro brasileiro nunca esteve desvinculado da prática épica, a começar pelo teatro jesuítico. Entretanto, partindo do teatro iniciado oficialmente em 1838 (João Caetano e Gonçalves de Magalhães), constata-se que o anseio pela atualização cênica chegou somente com os modernistas de 1922, através de Aníbal Machado (via Mário de Andrade), que deu a conhecer poemas e ideias brechtianos. Isto permite supor que o teatro de Oswald de Andrade (descoberto em termos cênicos em 1967, com *O Rei da vela*, pelo Teatro Oficina) sofreu, além das influências do Teatro do Absur-

do e de Maiakóvski, influência das ideias e práticas brechtianas.

Não obstante, a introdução de Brecht começou timidamente quando, em 1945, um grupo amador de

São Paulo protestou politicamente contra o nazismo com a encenação de *Terror e miséria do III Reich*, com fraca repercussão. Mais tarde, seguem-se a adaptação e montagem em 1950 de *A ronda dos malandros*, de John Gay, pelo diretor italiano Ruggero Jacobbi no TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. No entanto, a estreia profissional de Brecht deu-se apenas em 1958 com a encenação de *A boa alma de Setsuan* (direção de Flamínio Bollini). Anatol Rosenfeld foi convidado a assessorar o espetáculo e é neste ponto que inserimos o seu importante papel na difusão de Brecht entre nós. De longa data e ainda residindo na Alemanha, ele estudava e se interessava pela obra brechtiana:

ÉPICO É USADO NA SUA ACEPÇÃO TÉCNICA SIGNIFICANDO “NARRATIVO”, NÃO DEVENDO SER CONFUNDIDO COM O SENTIDO POPULAR, ÀS VEZES SINÔNIMO, DE “EPOPEIA” (POEMA HEROICO EXTENSO).

Pessoalmente, vi Brecht pela primeira vez em Berlim, pelos fins da década de 1929 (*A ópera de três vinténs*) e, desde então, ocupei-me dele. Nem por isso deixei de aprender muito sobre ele em discussões com encenadores brasileiros que, naquela época, nem sequer tinham nascido. Não há monopólios no campo do conhecimento, embora o acesso a ele não seja tão amplo como deveria ser. Se há, aqui, excelentes conhecedores de Joyce, Proust, Faulkner, Kafka, Mallarmé, Pound e outros autores complexos, não me entra na cachola por que não se possa conhecer ou não se conheça, no Brasil, um autor como Brecht, bem mais acessível e, no fundo, relativamente simples, apesar da sua ambiguidade e da sua dialética por vezes intrincada.³

Seu interesse por Brecht, após 1958, ampliou-se e solidificou-se. Tal interesse, evidentemente, deu-se por vários fatores, além dos atinentes especifi-

3. *Idem*, *Brecht e o teatro épico*, São Paulo, Perspectiva, edição no prelo.

camente à *práxis* teatral. Tanto para Rosenfeld como para o teatro brasileiro, o conhecimento de Brecht foi instigado pela evolução teatral assinalada por profundas modificações político-sociais vivenciadas nos anos 1960-1980; marcado inicialmente pelo florescimento de um pensamento de esquerda culturalmente ativo, o recurso do teatro às suas ideias foi a principal ferramenta no enfrentamento à repressão da Revolução de 1964. Outrossim, nossa crítica teatral abriu-se para as perspectivas advindas da nova realidade cultural e teatral. Paralelamente, ao refúgio pós-1964 de elementos da classe teatral no seio da universidade brasileira veio somar-se uma expansão da reflexão acadêmica. À medida que o Brasil mudava, social e politicamente, e que o mundo sofria grandes transformações culturais – que, como é óbvio, refletiam-se no teatro –, o campo do conhecimento teatral passou a privilegiar maneiras e modos de implementar uma reflexão teórica que desse conta das realidades trazidas pelos novos contextos.

Concomitantemente, desde 1958 o interesse por Brecht, sua dramaturgia e suas ideias fez-se acompanhar da produção constante de artigos tanto sobre o teatro brechtiano quanto sobre o teatro épico. É oportuno assinalar, igualmente, que o ano da encenação de *A alma boa de Setsuan* assinala,

TANTO PARA ROSENFELD COMO PARA O TEATRO BRASILEIRO,
O CONHECIMENTO DE BRECHT FOI INSTIGADO PELA EVOLUÇÃO
TEATRAL ASSINALADA POR PROFUNDAS MODIFICAÇÕES
POLÍTICO-SOCIAIS VIVENCIADAS NOS ANOS 1960-1980.

igualmente, a estreia, no Teatro de Arena, de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (guinada à esquerda do grupo, doravante unido no projeto de solidificação de um programa que privilegiava basi-

camente a produção de um teatro essencialmente popular). Esse ano marca, ainda, os inícios do Teatro Oficina, além de um processo de transição da fase de renovação iniciada com a criação do TBC para a fase de introdução acentuada da cultura popular e do homem brasileiro do teatro brasileiro. Com o reposicionamento estético e ideológico do fazer teatral a marcar a nova fase, configurou-se a prática de um teatro ativo e questionador, cujas ferramentas já haviam sido “plantadas” e/ou implementadas. Disso decorre que a maturidade da trajetória do Arena e do Oficina propiciou, então, o desenvolvimento necessário ao pleno florescimento desse processo.

Todavia, é mister enfatizar que, na base desses fatores, tanto a modernização cênica do TBC (1948), como o renascimento da dramaturgia brasileira (Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Dias Gomes e Plínio Marcos, entre outros) nos anos 1960, proporcionaram o aparecimento de novas técnicas e práticas cênicas. Estas, de alguma forma, absorveram ou foram caudatárias das práticas e do pensamento brechtianos. Neste breve panorama vamos nos ater, rapidamente, às trajetórias do Arena e do Oficina. Além

deles, mencione-se ainda o movimento desenvolvido por Oduvaldo Viana Filho no CPC – Centro Popular de Cultura, privilegiando, sobretudo, os preceitos brechtianos voltados ao teatro didático e a uma atuação teatral calcada no *agit-prop*.

BRECHT NO TEATRO BRASILEIRO

No início da modernização teatral, pouco antes da fundação do TBC – e a ela vinculada de várias maneiras e modos –, precisamente em 2 de maio de 1948 foi fundada por Alfredo Mesquita a EAD – Escola de Arte Dramática, criada com vistas a formar um ator à altura das práticas e do repertório visados pelo ideário da renovação teatral. Calcada principalmente no modelo francês, na medida em que catalisou todo um espaço ideal para o desenvolvimento de projetos com vistas ao novo teatro, ela arregimentou elementos ligados a esse ideário. Alguns diretores do TBC (na maioria italianos) exerceram uma função pedagógica importante no teatro então praticado, não apenas no âmbito do TBC mas espraiando-se por outros organismos ligados ao teatro, dentre eles, obviamente, a EAD. Uma pessoa em especial foi muito importante: Ruggero Jacobbi que, nas palavras de Paulo Autran, “foi o grande teórico, a maior cultura de todos os diretores estrangeiros”. Essa menção visa fixar uma “ponte” na constelação dos elementos que interagiram no caldo de transição do teatro dito “conservador” (TBC/EAD) para a etapa de pesquisa político-identitária (Arena/Oficina/CPC)⁴. No caso específico da EAD, seus alunos “No período de 1950 a 1952 (...) foram privilegiados por adquirirem através de seus ensinamentos [de Ruggero Jacobbi] uma técnica bastante aprofundada de análise do texto, bem como a consciência da função social da arte que pretendiam exercer”⁵. O talento pedagógico de Jacobbi foi utilíssimo: “Em classe, logo no primeiro ano (1949), [ele] mostrou aos alunos uma variedade muito grande de possibilidades de desempenhos, se pensarmos no fato de que em apenas um curso os exercitou, através de leituras dramáticas, em estilos variados, como o teatro grego, Shakespeare, Martins Pena, Tchekov, O’Neill, Pirandello e Noel Coward”⁶.

Ruggero Jacobbi lecionou na EAD por dois anos (1949-1951), fase contemporânea a dois acontecimentos que, direta ou indiretamente, guardam

4. Armando Sérgio da Silva, *Uma oficina de atores – a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*, São Paulo, Edusp, 1988, pp. 88-95.

5. *Ibidem*, p. 94.

6. *Ibidem*, p. 91.

JACOBBI NÃO PROCURARA DISFARÇAR SEU INTERESSE POR UM TEATRO POPULAR E ENGAJADO, E COM A *RONDA DOS MALANDROS* AFRONTAVA DIRETAMENTE OS CAPITALISTAS CONSERVADORES QUE HAVIAM BANCADO A PRODUÇÃO.

relação com a introdução de Brecht. Jacobbi chegou ao Rio em 1946 e ficou no Brasil até 1960, tendo tido participação ativa tanto na área teatral quanto na cinematográfica. O primeiro evento a vinculá-lo a Brecht foi a adaptação e montagem, em 1950, no TBC, de *A ronda dos malandros*, de John Gay, explicitamente feita para “fazer no Brasil sua [de Brecht] adaptação recente e

mais famosa, a *Ópera dos três vinténs*, de Brecht e Weill”; tendo em vista, porém, “que seria difícil conseguir sua liberação pela censura”⁷, optou Jacobbi por uma adaptação própria (feita por Maurício Barroso e Car-

la Civelli e dirigida por ele) que, em comparação com o texto de Brecht/Weill, não guardava nenhuma “diferença entre os dois textos, ao nível da agressividade e ironia com que expõem seu tema”. A montagem provocou uma crise no TBC – cujos sócios-fundadores eram representantes da alta burguesia paulista –, e permaneceu em cartaz apenas duas semanas, “sendo bruscamente retirada pela direção da Sociedade Brasileira de Comédia”. Jacobbi pediu demissão ao ver impossibilitada sua permanência no TBC: “‘Por motivos ideológicos’, visto que ‘desde sua entrada para a empresa, Jacobbi não procurara disfarçar seu interesse por um teatro popular e engajado, e (no caso) com *A ronda dos malandros* afrontava diretamente os capitalistas conservadores que haviam bancado a produção’.”⁸

O segundo acontecimento também o liga ao nosso tema: em 1951 a EAD, sob a orientação de Décio de Almeida Prado, fez a primeira “experiência de teatro de arena no Brasil (...) numa sala do mesmo edifício do Teatro Brasileiro de Comédia” (visto que a EAD teve sua segunda sede nos altos do TBC). A experiência visava, além do objetivo didático, “estar no teatro”, buscando abrir “um campo de atuação para uma outra ideologia do espetáculo”. Tanto esse início do “teatro em arena”, quanto o episódio da encenação rejeitada pela diretoria do TBC afiguram-se-nos, à distância do tempo, sincrônicos no tocante à introdução e difusão de Brecht ⁹.

Porém, voltando a Alfredo Mesquita, o seu interesse por um teatro alternativo ao tradicional e a curiosidade pelas inovações teatrais europeias o levaram, apesar de conhecido pela visão teatral conservadora, a encenar uma peça de Brecht:

7. *Ibidem*, p. 94.

8. *Ibidem*, p. 94.

9. *Revista Dionysos*. MEC/DAC-FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro, n. 24, outubro de 1978, pp. 31-63.

Quando ele [Alfredo Mesquita] começou a sentir que o Teatro Brasileiro de Comédia e as outras organizações teatrais de São Paulo, na época, estavam se orientando para o lado comercial(...), ele começou – com sua experiência e cultura – a ver que ninguém no Brasil se preocupava em descobrir os novos valores que estavam aparecendo. O Teatro Brasileiro de Comédia não podia fazer um Brecht como ele fez, e na época em que o fez. Foi a primeira vez que se montou esse autor no Brasil. Fomos para Curitiba com *A exceção e a regra*. Curiosamente, fomos parar num clube alemão (...) e ele disse: “Talvez esse público entenda mais a mensagem desse autor” (Geraldo Mateos).¹⁰

Disso se depreende que ele tinha consciência de que a obra brechtiana talvez fosse prematura para nosso teatro. Neste nexo e voltando a Ruggero Jacobbi: após sua saída da EAD (1951) e afeito ao seu propósito teatral básico (criação de um teatro popular sólido e engajado), movido por sua inclinação eminentemente pedagógica, estimulou jovens alunos do curso de interpretação do Centro de Estudos Cinematográficos (estudantes universitários na maioria) a formarem um grupo amador com base nessas ideias. Assim, foi mentor e principal fundador do Teatro Paulista do Estudante – TPE – (1955), cuja anexação ao Teatro de Arena também estimulou e defendeu. O TPE foi “o núcleo básico da renovação da dramaturgia e do espetáculo empreendidos em seguida pelo Teatro de Arena”¹¹. A seguir, atento à evolução do Arena, Jacobbi também orientou, em 1954/1955, o seu Laboratório de Dramaturgia. Além disso, sua influência irradiou-se para o Teatro Oficina, visto ter sido responsável pela vinda a São Paulo de Fernando Peixoto, uma das bases do Oficina em sua época áurea. Acrescente-se, outrossim, como um *plus* na relação de Jacobbi com Brecht, o famoso encontro pessoal dele com o dramaturgo alemão nos inícios de 1956, numa visita ao Piccolo Teatro di Milano (do qual Jacobbi foi um dos fundadores)¹².

A INFLUÊNCIA DE JACOBBI IRRADIU-SE TAMBÉM PARA O TEATRO OFICINA, VISTO TER SIDO RESPONSÁVEL PELA VINDA A SÃO PAULO DE FERNANDO PEIXOTO, UMA DAS BASES DO OFICINA EM SUA ÉPOCA ÁUREA.

Esses são os marcos iniciais da assimilação de Brecht. De todo modo, assinala-se que o Arena, inicialmente, não visava a um teatro distinto do

10. *Revista Dionysos – Especial: Escola de Arte Dramática* (org. Ilka M. Zanotto, Mariângela Alves de Lima, Maria T. Vargas e Nanci Fernandes). Rio, MINC FUNDACEN, n. 29, 222-223.

11. Alessandra Vannucci (org.), *Crítica da razão teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*, São Paulo, Perspectiva, 2005, pp. 240-241.

12. *Ibidem*, 215-219.

praticado pelo TBC. Desde sua fundação em 1953 até a chegada de Augusto Boal em 1956, não se propunha a fazer um teatro alternativo, seja ao praticado profissionalmente, seja ao emanado da formação obtida pelos atores vindos da EAD. A primeira diferenciação – fundamental no caso – adveio, como é óbvio, da encenação “em arena”, que teve como consequência uma interpretação e encenação despojadas, já que o público praticamente ficava cara a cara com o fato teatral. Essa característica intimista, psicológica, aprofundou-se com a chegada de Boal, que regressava de um curso de dramaturgia feito na Columbia University (EUA), influenciado pelo método stanislavskiano, linha que imprimiu ao grupo.

Apenas a partir da fase dos musicais, em 1965, a prática e as teorias brechtianas começaram a moldar tanto a encenação quanto a dramaturgia do Arena. Neste sentido, a absorção deu-se de maneira a mais “brechtiana” possível: Augusto Boal é o único diretor brasileiro que, a partir do trabalho prático com um elenco permanente elaborou uma poética, expressa principalmente no livro *Teatro do oprimido*. Toda a teorização elaborada com base na preparação, nos ensaios e montagens dos espetáculos convergiram para a criação do único sistema criado no Brasil a partir do ideário brechtiano – o Sistema Coringa, estruturado por Boal na preparação e escritura de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, ambas peças escritas por ele em parceria com Gianfrancesco Guarnieri.

Por outro lado, note-se que 1958 é importante não somente pela encenação profissional de Brecht; nesse ano ocorreu no Arena um dos eventos mais relevantes de sua história: o Seminário de Dramaturgia, o qual, além dos frutos gerados em termos de dramaturgia e conscientização crítica, constituiu-se

em foro privilegiado para a discussão das peças apresentadas por jovens dramaturgos e, especialmente, para uma discussão político-ideológica sobre os rumos que então se abriam ao teatro idealizado e pretendido

TODA A TEORIZAÇÃO ELABORADA COM BASE NA PREPARAÇÃO, NOS ENSAIOS E MONTAGENS DOS ESPETÁCULOS CONVERGIRAM PARA A CRIAÇÃO DO ÚNICO SISTEMA CRIADO NO BRASIL A PARTIR DO IDEÁRIO BRECHTIANO: O SISTEMA CORINGA.

por seus participantes. Brecht, como é óbvio, foi tema constante nos debates, como lembra Flávio Migliaccio: “O nosso grande drama foi a dúvida: partir para um teatro brechtiano logo ou começar com o realismo. Naquela época(...) não se sabia exatamente o que era o efeito de distanciamento no teatro de Brecht, e as mais incríveis teorias surgiam.(...) Teoricamente nunca chegamos a definir uma forma”¹³.

13. *Revista Dionysos*, 1978, p. 73.

Portanto, o grupo mais inovador na assimilação e recriação das teorias brechtianas em contexto especificamente brasileiro teve que se render mormente por questões ligadas à macroevolução do nosso teatro, à necessidade de amadurecimento para poder acompanhar as novas formas e integrá-las ao seu trabalho.

Quanto ao Oficina, *mutatis mutandi*, sua trajetória guarda semelhanças: inícios sob a influência do Método Stanislavski e posterior evolução para as técnicas brechtianas. A partir de *Pequenos burgueses* (1963), de Máximo Gorki – auge do virtuosismo cênico-interpretativo elaborado com base em Stanislavski –, a coesão do elenco no que tange ao trabalho e aos objetivos visados o levou a sentir-se precisado de técnicas que quebrassem a empatia e a identificação da plateia, cujos prejuízos de análise crítica sempre foram enfatizados por Brecht. A descoberta da obra e do pensamento brechtianos foi o casamento perfeito para o desenvolvimento progressivo de ideias e planos gestados pelo grupo e por seu diretor mais atuante e constante, José Celso Martinez Corrêa.

Observa-se, porém, uma diferenciação na abordagem brechtiana contraposta à do Arena: as ideias brechtianas, ao longo de sua prática e elaboração, foram transpostas para novo patamar que, embora igualmente válido, conduziu o processo para uso e práticas absolu-

tamente contrários aos preconizados por Brecht. As ideias consubstanciadas na expressão Te-Ato, cunhada por José Celso, pularam o nível da

prática que objetiva a conscientização do espectador e que propugna uma reação efetiva – cujo objetivo último seria exterminar a luta de classes –, para um nível, diríamos, mais metafísico, que poderíamos resumir nos seguintes termos: para mudar a sociedade, mister se faz mudar o homem *individualmente*:

1958 É IMPORTANTE NÃO SOMENTE PELA ENCENAÇÃO PROFISSIONAL DE BRECHT – NESSE ANO OCORREU NO ARENA UM DOS EVENTOS MAIS RELEVANTES DE SUA HISTÓRIA: O SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA.

O “Te-ato” seria a própria reinvenção da comunicação direta e funcionaria como defesa contra a forma piramidal com que os meios de comunicação impuseram suas mensagens aos cérebros desprevenidos.(...) Seria preciso, então, um novo homem, um novo ator para o “novo teatro” (que) desenvolveriam novas formas de “Te-ato” como atividade de invenção crítica, através da comunicação direta, da qual participam progressivamente como “atuadores” todos os seus membros. A divisão palco e plateia estaria então superada(...) a nova forma de comunicação seria um *corretivo* ao público passivo e consumidor (grifo nosso).¹⁴

14. Armando Sérgio da Silva, *Uma oficina de atores – A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*, 1988, pp. 3-4.

Ou seja, o Oficina adotou não uma postura meramente crítica, mas de “correção em ato” daquilo que, a seu ver, seriam os desequilíbrios sociais e que, através de sua “te-atuação”, voltariam ao equilíbrio desejado.

Convém lembrar que Brecht, em seus escritos, jamais abdicou da transformação da sociedade pela conscientização aliada à luta direta; este é o fim precípua do seu teatro a partir de 1922. Essa linha é facilmente detectável na trajetória do Teatro de Arena. O Oficina, embora estreitamente ligado ao ideário brechtiano – ao menos na fase dos primeiros contatos com a obra do dramaturgo alemão –, enveredou pelo caminho do incitamento/desmascaramento do pequeno-burguês para forçá-lo a agir. Nesta etapa evolutiva, o espectador foi visto como ator e partícipe da luta engendrada cenicamente, confundindo-se com os ideais subjacentes aos espetáculos e participando em plena comunhão com os atores. No ocaso do grupo – acelerado pela censura e pelo exílio –, o teatro praticado continuou tendo como alvo o pequeno-burguês, mas já agora como alguém que tinha que ser não apenas desmascarado, mas acintosamente agredido para que “acordasse” face às condições insatisfatórias em que estaria mergulhado. Tal prática de um “teatro agressivo” foi marcada pelo chamado “irracionalismo” epidêmico – longamente analisado por Anatol Rosenfeld.

Não é nosso objetivo refazer, aqui, a história teatral ou a exegese da evolução brechtiana do Arena e do Oficina. Outrossim, além desses grupos, outro também difundirá a prática brechtiana entre nós: o CPC. Em 1960, Oduvaldo Viana Filho, desligado do Teatro de Arena juntamente com outros elementos – por divergir ideologicamente tanto de integrantes, quanto da linha de trabalho

O OFICINA ADOTOU NÃO UMA POSTURA MERAMENTE CRÍTICA, MAS DE “CORREÇÃO EM ATO” DAQUILO QUE, A SEU VER, SERIAM OS DESEQUILÍBRIOS SOCIAIS E QUE, ATRAVÉS DE SUA “TE-ATUAÇÃO”, VOLTARIAM AO EQUILÍBRIO DESEJADO.

(assumir-se como companhia profissional e renunciar ao alcance de grandes plateias populares), foi um dos fundadores do CPC – Centro Popular de Cultura (1961), cuja vertente teatral sofreu sua influência

direta. Partindo de um objetivo básico (“elevar o nível de conscientização das massas populares”), sua atividade teatral concentrou-se em fazer “teatro em comícios; teatro de rua e em caminhões; teatro em universidades e em sindicatos; teatro em ligas camponesas e congressos operários” –, isto é, a prática de um teatro didático ativo, com ênfase no *agit-prop*. Na avaliação de Fernando Peixoto:

Neste sentido (de uma rede de segmentos e tendências políticas e culturais), é preciso compreender que o CPC, com objetivo de contribuir para a conscientização popular, efetivamente aspirava a se constituir uma nova

vanguarda, a partir de conceitos, nem sempre bem explicitados ou bem defendidos de elementos esparsos de uma estética marxista (em termos de teatro, simplificando bastante: *mais Piscator, isto é, comício e agitação, do que Brecht, ou seja, reflexão e crítica* (...)) E assim entregando à posteridade seu calcanhar de Aquiles: a acusação de sectarismo, de imposição de palavras de ordem, dificuldade de relação com o público popular, de privilégio da mensagem política em detrimento da expressão estética, de festividade revolucionária desvinculada do verdadeiro movimento das massas trabalhadoras, populismo etc.¹⁵ (grifo nosso)

BRECHT E ROSENFELD

Quanto à contribuição de Anatol Rosenfeld, em 1956 escreveu seu primeiro artigo sobre o dramaturgo alemão: “Brecht e a disciplina do coração: alguns aspectos da obra de Brecht” (Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*). No entanto, o teatro brechtiano ainda era visto com reservas: Sábato Magaldi, outro grande crítico, assistira à encenação de *Mãe Coragem* em Paris na temporada de 1952-53, porém não se entusiasmara muito (“fiquei muito decepcionado: achei o espetáculo por demais cansativo e o público se enfadava o tempo todo”); nessa decepção ele foi seguido por Santa Rosa (grande renovador do teatro brasileiro), que chegou a desaconselhar essa encenação no Brasil¹⁶.

No caso de Rosenfeld, naquele artigo preocupou-se principalmente em destacar a indissociável inclusão de Brecht na literatura e no teatro alemães e o seu vínculo com a tradição germânica: além de historiar as principais características da obra brechtiana, faz a sua contextualização na literatura alemã marcada por uma evolução com raízes na riquíssima cultura que deu origem não somente ao teatro brechtiano mas também ao movimento expressionista que se encontra na sua base. Esta contextualização da obra e pensamento brechtianos prosseguiu ao longo de suas análises posteriores. Houve todo um empenho no sentido de precisar e conceituar os objetivos de Brecht numa tradição própria, paralela mas distinta daquela que marca o teatro épico. Mais tarde, em *O teatro épico* (1965), assinalou na “Advertência” que não pretendia “apresentar uma história do teatro épico”, mas apenas, a partir da “conceituação do teatro épico contemporâneo, *mormente* o de Brecht – teoricamente o mais bem fundamentado” (grifo nosso), pretendia

15. Wolfgang Bader (introd. e org.), *Brecht no Brasil*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, pp. 7-22.

16. *Ibidem*, p. 223.

tentar “ilustrar, mediante vários exemplos, alguns grandes momentos” da história do teatro épico¹⁷.

O interesse de Rosenfeld pelo teatro épico – além do interesse específico por Brecht – precedeu o convite do Teatro Maria Della Costa, em 1958, para assessoramento crítico de *A alma boa de Setsuan*. Se já em 1946 ele havia escrito um artigo sobre Gerhart Hauptmann, considerando-o influenciador dos caminhos dramáticos de Brecht, a partir de 1956 começou a abordar outros aspectos da obra brechtiana: estruturou sua visão num percurso que vai dos inícios de Brecht, passando por Piscator, pelo Brecht-poeta e pelas influências expressionistas alemãs, analisando suas ideias e teorias para chegar à *praxis* da recepção/encenação de Brecht no Brasil. Seu último texto (inédito) foi escrito em fins de 1969, abordando minuciosamente o espetáculo *Na selva das cidades*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa para o Teatro Oficina.

NANCI FERNANDES é pesquisadora de teatro brasileiro e foi professora de História do Teatro Brasileiro e Dramaturgia da EAD – Escola de Arte Dramática; tem vários trabalhos escritos, dentre eles, o livro *Uma atriz: Cacilda Becker* (em conjunto com Maria Thereza Vargas).

17. Rosenfeld, *O teatro épico*, 1965, p. 11.

Cuerpo, memoria y lenguaje

Algunas reflexiones a propósito
de un proyecto multidisciplinar
en Jerusalén

José A. Sánchez

En enero de 2011 fui invitado por la fundación Al Ma'mal para participar como comisario en la nueva edición del Jerusalem Show, que habría de celebrarse a final de octubre de ese mismo año¹. La invitación me la envió la artista Jumana Emil Abboud, en nombre del director de la fundación, el comisario Jack Persekian. Me proponían trabajar junto a Lara Khaldi, comisaria palestina por entonces residente en Omán, en el diseño de un programa de diez días consistente en exposiciones, instalaciones y actuaciones en diferentes localizaciones de la ciudad. Al Ma'mal² es una fundación independiente creada en 1998 cuyo objetivo es la promoción del arte contemporáneo en Jerusalén y la creación de un tejido artístico en los fragmentados territorios palestinos. Al Ma'mal continúa la tarea iniciada por Jack Persekian en la galería Annadiel, que desde 1992 presentó en Jerusalén a los artistas de la diáspora palestina y abrió un espacio para el arte en una ciudad por definición ("santa", "eterna") hostil a lo contemporáneo.

Viajé a Palestina desde Inglaterra en abril. Era la primera vez que salía de Londres en varios meses y llegar a las bulliciosas calles que arrancan de la puerta de Damasco constituyó una liberación. Paseando entre los puestos

1. Ver: <http://joseasanchez.arte-a.org/en/node/775>.

2. Ver: <http://www.almamalfoundation.org/index.php>.



Inauguração do Jerusalem Show na porta da Fundação Al Ma'mal, em 24 de outubro de 2011. Na imagem, vídeo de Young-Hae Chang, *Heavy industries* (Indústrias pesadas). Foto de Issa Kassisieh.

de la Nablus Road o inmerso en el ajeteo de Salah-El-Din recuperaba una calidez humana que es extraña en las calles del mundo anglosajón. De algún modo, me devolvía la memoria de impresiones fugaces de mi juventud al otro lado del Mediterráneo, casi podría escribir que me sentía en casa. Sin embargo, ¿cómo hablar de “casa” precisamente allí, en una tierra de la que millones de palestinos fueron desposeídos, donde miles perdieron y continúan perdiendo su casa³.

En primavera de 2011, todo Oriente Medio estaba bajo el influjo de las revoluciones que acababan de tener lugar en Túnez y Egipto, a la espera de las consecuencias en otros países y, sobre todo, en el núcleo de muchos de

los problemas: Palestina. Durante el Jerusalem Show, el profesor Mahdi Abdulhadi⁴ nos explicó que no debíamos hablar de “primavera árabe”, sino del segundo “despertar” árabe.

De una forma esquemática, trazó la historia del mundo árabe a lo largo del siglo XX en tres momentos: el despertar de las élites árabes frente a la colonización europea en las primeras décadas, el movimiento panarabista socialista en las décadas centrales, los movimientos islamistas tras la revolución iraní en las dos últimas décadas. Lo que está ocurriendo ahora, en

PASEANDO ENTRE LOS PUESTOS DE LA NABLUS ROAD O INMERSO EN EL AJETREO DE SALAH-EL-DIN RECUPERABA UNA CALIDEZ HUMANA QUE ES EXTRAÑA EN LAS CALLES DEL MUNDO ANGLOSAJÓN.

3. Ver: <http://josea.sanchez.arte-a.org/node/778>.

4. Ver: http://www.passia.org/about_us/mahdi.htm.

2011, es a juicio de Abdulhadi, un segundo despertar, en el que interviene la herencia de cada uno de esos tres movimientos, pero que ya no está manejado por élites o partidos, sino protagonizado por el pueblo mismo. En ello basa Abdulhadi la esperanza de una transformación real. Pero ¿cuánto sufrimiento será necesario para que la transformación ocurra? ¿Se instaurarán realmente regímenes democráticos en Libia y Egipto? ¿Hasta cuándo la dictadura siria persistirá en su política de represión, en la práctica de crímenes contra la humanidad sobre su propio pueblo? ¿Y cuáles serán las consecuencias prácticas para Palestina? ¿Quedará algo de Palestina cuando el pueblo árabe definitivamente despierte a la democracia?

Jack Persekian sostenía en 2006 que hablar de arte palestino sólo tiene sentido desde una óptica no identitaria, pues lo palestino adquiere efectividad simbólica al ser considerado como atributo de “un estado de ánimo, de un estado existencial que puede ser interpretado y contrastado con otras situaciones y estados traumáticos”⁵.

Es entonces cuando más allá de la dureza de la experiencia cotidiana, descubrimos la proyección metafórica de la triple opresión sufrida por

este pueblo: la violencia religiosa y la violencia militar en estrecha alianza con el gran proyecto capitalista. Palestina podría ser cualquier lugar, y hacer arte palestino no es más que resistir esas tres violencias contra los pueblos y contra los cuerpos de los individuos. Ciertamente, los artistas palestinos trabajan en un campo simbólico de enorme densidad, que corresponde a una cotidianidad lastrada por obstáculos inhumanos. La inhumanidad se basa en la desproporción, y la desproporción del muro que se impone al cuerpo vuelve a ser una metáfora de la impotencia del individuo que se resiste a dejar de ser humano.

Pero los palestinos no se rinden. Y en cierto modo una rendición de Palestina sería también una rendición de la humanidad frente a la violencia del capitalismo, apoyado por un Dios que todo lo justifica (da igual que cambie de nombre según los Estados) y protegido por la tecnología y la fuerza que el dinero compran. En esa situación se reproducen las tácticas de supervivencia: el silencio que ostensiblemente ignora, el murmullo, el balbuceo del que finge no entender, no saber, no hablar, la risa estruendosa, la sonrisa falsa, el cuerpo que ocupa y se convierte en piedra, el grito, el estraperlo, el relato sin fin... El arte puede asumir todas esas tácticas y constituir en sí mismo una táctica.

CIERTAMENTE, LOS ARTISTAS PALESTINOS TRABAJAN EN UN CAMPO SIMBÓLICO DE ENORME DENSIDAD, QUE CORRESPONDE A UNA COTIDIANIDAD LASTRADA POR OBSTÁCULOS INHUMANOS.

5. Jack Persekian y Lara Khaldi, Reconsiderando el arte palestino, en *Palestina: tierra, exilio, creación*, Cuenca, Fundación Antonio Pérez, 2006, p. 46.

Los palestinos sufren el denominado conflicto árabe-israelí del mismo modo que los pueblos latinoamericanos sufrieron las consecuencias de la Guerra Fría. Pero, como entonces el conflicto ideológico, el actual conflicto religioso y territorial anima al abuso y a las pretensiones de exterminio. Los territorios palestinos, rodeados por el ignominioso muro, se han converti-

LOS VISITANTES FUERON INVITADOS DURANTE DIEZ DÍAS A RECORRER LAS CALLES DE LA CIUDAD VIEJA Y LA ZONA DE SALAH-EL-DIN PARA VER Y ESCUCHAR EXPOSICIONES, INSTALACIONES, VÍDEOS, PELÍCULAS, CHARLAS, ACTUACIONES Y ACCIONES.

do en un campo de concentración para una población que los israelíes se empeñan en considerar amortizada; las comunicaciones han sido bloqueadas, la economía estrangulada. “Empresarios” israelíes compran

casas y terrenos en Jerusalén aprovechando la debilidad económica de sus vecinos, mientras los colonos ultrarreligiosos, subvencionados por el Estado, construyen nuevos asentamientos y tejen una moderna red de carreteras, superponiendo un territorio económico a la tierra y la población que la habita.

Lara Khaldi propuso, en este singular contexto, reflexionar sobre el lenguaje. “On/off language” fue el tema de esa edición del Jerusalem Show. Lo que nos interesó fue plantear la pregunta sobre la eficacia de un lenguaje fragmentado, roto, privado de la coherencia del lenguaje clásico, el lenguaje usado por los jóvenes en el día a día, pero también en las revueltas de la “primavera”, del “despertar” o de la “indignación”. Una cuestión que se hace más compleja teniendo en cuenta la dualidad del árabe clásico, común en todos los países, y el árabe coloquial, el hablado y distinto en cada uno de ellos. Lo que nos conducía a tomar en consideración la expansión de una



Khalil Rabah, *After 12 years*
(Após 12 anos), instalação, Galeria
Anadiel, Jerusalem Show, 2011.
Foto de Issa Kassisieh.

nueva oralidad, a veces asociada a los medios de comunicación virtual, pero también al cuerpo, al cuerpo lingüístico, y a la indisolubilidad, por más que pese a religiosos y trascendentalistas, de cuerpo y lenguaje.

De estas reflexiones surgió la propuesta a más de veinte artistas para que participaran en un proyecto colectivo en Jerusalén y Ramallah: algunos presentaron obras previamente realizadas, otros, obras nuevas, y unos cuantos proyectos específicos. Como cada año, el Jerusalem Show se desplegó por diferentes espacios de la ciudad, muchos de ellos cerrados durante el año o sólo accesibles para usos específicos. Los visitantes fueron invitados durante diez días a recorrer las calles de la ciudad vieja y la zona de Salah-el-Din para ver y escuchar exposiciones, instalaciones, vídeos, películas, charlas, actuaciones y acciones. Imposible dar cuenta de todo en estas páginas; de modo que me centraré en dos de los ejes discursivos:

1. LENGUAJE Y MEMORIA

La lengua, sobre todo la lengua hablada, es uno de los espacios por excelencia de la memoria. Los intentos de prohibir el uso de la lengua hablada por un pueblo han provocado las resistencias más airadas. De ahí la precaución de los israelíes en la imposición del hebreo como lengua oficial; de ahí la importancia de la poesía y de la literatura en general en la resistencia palestina, y que figuras como Mahmud Darwish o Ghassan Kanafani sean algo más que escritores para los palestinos.

Numerosas propuestas estaban relacionadas con la memoria: los proverbios escenificados en la serie de vídeos de Mounira Al Solh, la memoria del futuro en la pieza de Maha Maamoun, la ciudadanía conquistada con el tiempo por los olivos plantados por Khalil Rabah en Ginebra, la experiencia de la pérdida y la ausencia en la obra de Yazan Khalili o el cruce de arte, experiencia y desposesión en la conferencia performativa de Jack Persekian.

Pero lenguaje y memoria se cruzaban de manera mucho más evidente en dos proyectos específicos.

El primero, una instalación de los artistas palestinos Basel Abbas y Ruanne Abu Rahme en un cine aún

en proceso de reconstrucción en la zona Este de Jerusalén. Sobre los muros de hormigón, al fondo de la enorme caja vacía de lo que habrá de ser la sala principal del Centro de Cultura Yabous, se proyectaba una pieza bicanal llamada *The zone*: el lenguaje de la publicidad, las promesas de una coti-

LA LENGUA, SOBRE TODO LA LENGUA HABLADA, ES UNO DE LOS ESPACIOS POR EXCELENCIA DE LA MEMORIA. LOS INTENTOS DE PROHIBIR EL USO DE LA LENGUA HABLADA POR UN PUEBLO HAN PROVOCADO LAS RESISTENCIAS MÁS AIRADAS.

dianidad *normalizada* a la occidental, contrasta con la doble devastación de la ocupación y del crecimiento ilusorio: el Tarkovski de *Stalker* se cruza con el Benjamin de los *Pasajes* en una invitación a la reflexión sobre la ciudad, el progreso, la historia, la destrucción y el deseo.

El segundo proyecto fue iniciativa de la artista italiana Beatrice Catanzaro. Desde hace un año reside en Nablus y está involucrada en un proyecto cultural con mujeres de la ciudad. Durante su estancia, tuvo conocimiento de una sección de la Biblioteca Municipal donde se conservan los libros que circularon en las cárceles israelíes desde la década de los setenta y que leyeron por tanto los prisioneros políticos palestinos. Los libros cuentan una historia particular, personal y política: en las revistas que sirvieron para forrarlos, en los subrayados y notas, en los mensajes que se colaban entre sus páginas. Beatrice propuso que la biblioteca viajara a Jerusalén, para rescatar del olvido esa experiencia y esa época de la resistencia política, liderada entonces por organizaciones de izquierda. Qué mejor lugar para albergarla que otra biblioteca, en este caso una colección privada, perteneciente a la familia Khalidi, que cuenta con valiosos manuscritos, algunos de ellos de más de diez siglos de antigüedad. Se trataba de contrastar dos memorias: la memoria de una cultura milenaria en la herencia de una familia acomodada, desposeída y neutralizada, para la que los libros son un valor en sí mismo,

Basel Abbas e Ruanne Abou Rahme.
The Zone (A zona), Yabous Culture
Center, Jerusalem Show, 2011,
Foto de Issa Kassisieh.



y la memoria de la resistencia activista, en la lucha y el castigo de cuerpos que se rebelaron, para quienes los libros y el lenguaje fueron siempre un instrumento. Para que los libros siguieran siendo instrumento y no estetizar el proyecto, se decidió que la biblioteca de Nablus en Jerusalén abriera antes que el Jerusalem Show y cerrara más tarde que éste, y además se invitó al profesor Esmail Nashif a que organizara una serie de conversaciones con exprisioneros y exmilitantes políticos: *A needle in the binding* (Una aguja en la tapa del libro) convirtió la biblioteca nuevamente en escenario de la memoria y extrajo de los libros la palabra viva.

2. CUERPO Y LENGUAJE

Como la mayoría de los participantes en las conversaciones organizadas por Esmail vivían en Cisjordania y no tenían autorización para viajar a Jerusalén, las charlas se hicieron usando skype, en conexión con la Academia Internacional de Arte Palestina en Ramallah. Los cuerpos que permanecieron detenidos durante años siguen sin poder viajar, a diferencia de los libros (y solo porque los libros son antiguos y están ya desligados de los cuerpos que los escribieron). La experiencia del cuerpo se acentúa junto al muro de siete metros de altura, zarandeado en los

pequeños autobuses que recorren el caprichoso camino entre ciudades o en el cruce de los *check-point*, rodeado de barras de hierro, cristales antibala y cámaras de vigilancia. Es como si se

pretendiera privar al cuerpo humano de lenguaje: confrontándolo a la materialidad prelingüística, deshumanizarlo. Pero el cuerpo humano, incluso en silencio, es un cuerpo lingüístico: del mismo modo que el cuerpo es imagen antes de producir imágenes, también es lenguaje, antes de producir lenguaje. Esta es la asunción que los fascismos se empeñan en desatender: que el cuerpo no puede ser reducido a materia bruta incluso cuando no hable. Tampoco es una hoja en blanco sobre el que la ley pueda simplemente ser escrita. El cuerpo no es papel, no es medio, es la fuente del lenguaje, es lenguaje.

Porque desde el principio fuimos conscientes de la íntima vinculación entre cuerpo y lenguaje, dirigimos nuestra invitación a numerosos artistas que trabajan con o desde el cuerpo. Lan Hung presentó en la Tile Factory⁶ una

EL CUERPO HUMANO, INCLUSO EN SILENCIO, ES UN CUERPO LINGÜÍSTICO: DEL MISMO MODO QUE EL CUERPO ES IMAGEN ANTES DE PRODUCIR IMÁGENES, TAMBIÉN ES LENGUAJE, ANTES DE PRODUCIR LENGUAJE

6. La Tile Factory amplía las instalaciones de Al Ma'mal. En el futuro servirá de espacio expositivo, pero también contará con un apartamento para residencia de artistas. Su restaura-

acción prolongada titulada *Seven sanzhai pieces* (Siete piezas sanzhai), reproduciendo lúdicamente algunas piezas de artistas admirados por él (Beuys, Nauman, Abramovic, Orlan, Tehching Hsieh, Alÿs), pero al modo *sanzhai*, el “fraude chino”⁷; reflexionaba así sobre la posibilidad de representar el arte corporal, y también sobre la cuestión de la propiedad de las obras efímeras. En el mismo espacio, la artista palestina Noor Abed, una joven estudiante de la Academia Internacional, presentaba *Bio video*, un primer plano en loop de su sonrisa congelada, una representación de la “empleada sonriente” que

pone en evidencia la mecanización del cuerpo y la falsedad de los afectos en el capitalismo consumista. Bisan Abu-Eisheh, estudiante en la misma Academia, propuso una acción participativa titulada *I am human and I live in the city* (Soy humano y

DURANTE CUATRO DÍAS, CINCO LIBROS HUMANOS ESTUVIERON
DISPONIBLES EN LA EDUCATIONAL BOOKSHOP DE JERUSALÉN:
EL LECTOR PODÍA ACUDIR ALLÍ, ELEGIR UNO DE ELLOS Y SENTARSE
A LEER-ESCUCHAR, CON OPCIÓN DE VOLVER ATRÁS O
ADELANTAR UNAS CUANTAS PÁGINAS.

vivo en la ciudad): una escritura personal sobre un muro de Salah-el-Din fue inmediatamente acompañada por decenas de manos que empuñando tizas de colores no dejaron un hueco libre con sus denuncias, sus deseos y sus convicciones. *Soundline* (Línea de sonido), de Bartolomé Ferrando puso en escena un cuerpo lingüístico que renuncia a hablar en favor de la poesía visual y fonética. Y Los Torreznos sustituyeron el hablar por el contar en una pieza, *35 minutos*, que hizo reír y recordar al público de Ramallah que acudió a la galería Al Mahatta: esa extenuante cuenta de apenas 2100 segundos era inevitablemente asociada al tiempo de la espera, las estrategias fracasadas, las negociaciones interminables, los acuerdos incumplidos. En el patio del Center for Jerusalem Studies, Los Torreznos presentaron *Identity* (Identidad), una reducción al absurdo del uso de la identidad para trazar fronteras, reprimir migraciones, administrar derechos.

La pieza que de un modo más directo planteó la relación entre cuerpo y lenguaje fue *Black* (Negro), de Mette Edvardsen. En un escenario vacío, Mette crea una situación cotidiana haciendo que los objetos se desprendan de palabras aisladas, repetidas siete veces, disciplinadamente, durante

ción se prolonga en el tiempo, debido a la política restrictiva de las autoridades israelíes para otorgar permisos de obra. De este modo pretenden provocar construcciones ilegales que den pie a la confiscación de edificios y tierras. Los gestores de Al Ma'mal se armaron de paciencia y persisten en su proyecto. Para el Jerusalem Show de 2011 se abrió la planta baja, donde se conservan restos arqueológicos y maquinarias de la antigua fábrica. Cuando se obtengan los permisos para la construcción de la cubierta, el edificio podrá ser restaurado en su totalidad y se le dará un uso artístico. Ver: www.almamalfoundation.org/tile.php.

7. *Sanzhai* refiere en chino a las imitaciones y plagios de productos, sobre todo en el ámbito de la electrónica.



veinticinco minutos. Un lenguaje privado de sintaxis hace que las palabras funcionen como objetos, acciones y signos físicos. Y que ese mundo construido en la imaginación compartida, pero inevitablemente dependiente del cuerpo, rete nuestros parámetros de percepción. ¿Cómo desde los órganos de ese cuerpo precario, pulmones, tráquea, garganta, lengua, labios, puede emanar un mundo?

Mette trabajó también con un grupo de artistas europeos y palestinos en un segundo proyecto, *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (El tiempo se ha dormido en el amanecer vespertino). Se trataba de constituir una pequeña biblioteca viviente. Durante cuatro días, cinco libros humanos estuvieron disponibles en la Educational Bookshop de Jerusalén: el lector podía acudir allí, elegir uno de ellos y sentarse a leer-escuchar, con opción de volver atrás o adelantar unas cuantas páginas. El proyecto remitía a la novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953), y resultaba especialmente pertinente en un contexto en que ciertos libros pueden ser todavía considerados tan peligrosos como los más violentos activistas. La distopía de Bradbury, por otra parte, se ha actualizado en la sociedad del consumo, que desplaza los

Mette Edvardsen, *Black (Negro)*, performance, Teatro Nacional Palestino, Jerusalem Show, 2011. Foto de Issa Kassisieh.

libros (y su contenido crítico) no mediante la prohibición y el castigo, sino mediante la competencia de estímulos virtuales coherentes con el nuevo fascismo capitalista.

Uno de los libros se llamaba Razan Akramawy. Durante seis horas al día se convertía en un cuento de Ghassan Kanafani, el novelista palestino asesinado por los israelíes con una bomba en Líbano y autor de la célebre *Hombres bajo el sol*. Razan es también estudiante de la Academia Internacional y, a pesar de ser musulmana y cubrir su pelo con hiyab, su práctica artística se basa en el cuerpo, necesariamente disfrazado. Sus acciones en el espacio público son de gran sencillez, pero también de gran eficacia simbólica. Una de ellas, *The scarecrow* (El espantapájaros)⁸ tuvo un desarrollo imprevisto. A modo de espantapájaros, Razan se instaló sobre el tejado de la casa de un colono en Jerusalén. Este decidida a permanecer allí, con los brazos abiertos, durante horas. Un colono, vestido de negro, como los cuervos a los que el espantapájaros debía espantar, apareció en la calle, observó atentamente a la chica, y sin entender la situación se encaramó él también al tejado. Razan no se inmutó y mantuvo su acción mientras el colono-cuervo, desconcertado, dudaba tras ella hasta que en un momento, también él abrió sus brazos-alas y torpemente imitó a la joven. El pajarraco cayó en la trampa del pajarito disfrazado de espantapájaros. Por una vez la poesía prevaleció.

Murcia, 10 diciembre 2011

Día internacional de los derechos humanos⁹.

8. Ver: <http://vimeo.com/29029591>.

9. Ver: <http://www.es.amnesty.org/index.php>.

Vou ler mais esse ensaio em vez de procurar trabalho.

(Um olhar sobre a nova
literatura norte-americana)

Roberto Taddei

Em épocas de crise nas artes, é comum que o público seja apontado como vilão. Assim, se os livros já não vendem bem é sinal de que as pessoas não leem mais; se a plateia não está lotada e a temporada não foi prorrogada é porque os espectadores não gostam mais de teatro ou não entenderam a encenação. A culpa pela falta de público acaba mesmo sendo do público.

Nesta virada de século, a literatura norte-americana contemporânea parece ter encontrado um caminho justamente da dificuldade de se atingir um público mimado durante décadas por um excesso de entretenimento fácil. Escritores como Jonathan Franzen, David Foster Wallace, Lydia Davis e Tao Lin, entre outros, construíram percursos literários muito particulares ainda que com a clara intenção de atingir mais e novos leitores.

Nascido em 1959, Jonathan Franzen é o mais bem-sucedido dentre eles. Seus dois últimos livros venderam milhões de cópias. Isso não significa que esteja muito preocupado em agradar o público para vender livros. Não poupa, por exemplo, críticas às redes sociais virtuais. Para Franzen, a internet reproduz hoje paradigmas que o pós-modernismo da segunda metade do século XX já apontava: ecletismo selvagem e irracional e proliferação da cultura do narcisismo desconectado da noção de valor cultural.

A crítica de Franzen é voltada àqueles que não têm consciência da própria existência. Ou, para usar a parábola sugerida por David Foster Wallace

em um discurso para formandos do Kenyon College, Ohio, àqueles que não sabem o que é a “água”¹:

Dois peixinhos estão nadando juntos e cruzam com um peixe mais velho, nadando em sentido contrário. Ele os cumprimenta e diz:

“Bom dia, meninos. Como está a água?”

Os dois peixinhos nadam mais um pouco, até que um deles olha para o outro e pergunta:

“Água? Que diabo é isso?”

Franzen e Wallace foram melhores amigos até o suicídio do último, em 2008, e compartilhavam duas ideias fundamentais: o escritor precisa buscar saber o que é “água”, e precisa tentar alguma espécie de empatia com o leitor. Em outros termos, dividiam um projeto de defesa da consciência e recusa ao solipsismo. À parte isso, seguiram caminhos diferentes.

Jonathan Franzen é herdeiro dos grandes escritores norte-americanos: Philip Roth, John Updike, Norman Mailer, Fitzgerald, Hemingway; escritores realistas, de narrativas longas e temas sérios, que tratam de questões sociais, políticas e familiares com abordagens secas, sem grandes questionamentos filosóficos, metafísicos ou metalinguísticos. Entre eles está a turma ridicularizada por Wallace como os Grandes Machos Narcisistas (GMNS)².

David Foster Wallace, nascido em 1962, inspirou-se em Thomas Pynchon, Don DeLillo, David Markson e Donald Barthelme, autores de textos curtos ou experimentais, com narrativas não lineares, às vezes surrealistas ou absurdas, que tratam de questões filosóficas, metafísicas e metalinguísticas,

como se nessas questões estivesse a matriz de todas as demais, seja o índice de desemprego, a guerra, a impotência.

É sintomático que Franzen e Wallace tenham sido amigos e ainda assim

representem duas diferentes possibilidades abertas pela literatura norte-americana na virada do século. Wallace e Franzen atualizaram as agendas literárias dos dois grupos ao incorporarem, cada um a seu modo, estratégias do grupo adversário e seguirem caminhos opostos.

1. David Foster Wallace, A liberdade de ver os outros, Revista *Piauí*, Rio de Janeiro, Edição 25, 2008, disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-25/despedita/a-liberdade-de-ver-os-outros>>, acesso em: 14/07/2011.

2. Especificamente Mailer, Roth e Updike, Certainly the end of something or other, one would sort of have to think, in David Foster Wallace, *Consider the lobster*, New York, Back Bay Books, 2006, pp. 51-59.

Assim, Wallace usa técnicas realistas de composição, com linguagem seca e direta, sem mergulhos psicológicos ou arroubos linguísticos para dar conta de enredos que antes poderiam ser considerados absurdos, inverossímeis, ou fantásticos, como no conto *Sem querer dizer nada*, em que atualiza o verso de Shakespeare em *Macbeth* e dialoga com *O som e a fúria* de William Faulkner:

(...) Eu tinha uns oito ou nove anos e estava na sala de jogos sozinho, depois da escola, assistindo televisão. Meu pai desceu e entrou na sala de jogos, parou na minha frente, tipo entre eu e a televisão, sem dizer nada e eu não disse nada. E, sem dizer nada, ele tirou o pau para fora e começou a tipo sacudir o pau na minha cara. (...) Uma parte da estranheza do incidente do meu pai sacudir o pau para mim é que, o tempo todo, ele não disse nada. (...)³

Já Franzen persegue agenda antes associada aos experimentalistas: a construção de novas possibilidades por meio da desconstrução e reinvenção de estruturas narrativas. Ele parece buscar a compreensão do leitor para o fato de que é na obviedade das ações e pensamentos do dia a dia que está a consciência do real e do essencial. Sua prosa, por isso mesmo, constitui também uma volta sutil à quebra da suspensão da descrença, técnica explorada pelos experimentalistas e pós-modernos de gerações anteriores. Para o autor, a frase, célula primordial da ficção, é o mais importante. “Esperar de um romance que sustente o peso de toda a nossa sociedade perturbada – para ajudar a resolver nossos problemas contemporâneos – me parece um engano tipicamente norte-americano. Escrever sentenças com tal autenticidade que refúgio possa ser tomado nelas: não será isso o suficiente?”, escreveu em 1996⁴.

O novo livro de Franzen, *Liberdade*⁵, não é apenas a história do declínio da sociedade norte-americana, ou a história de Patty e Walter Berglund, nem mesmo um apanhado dos anos Bush. É mais do que isso. Assim como em seu livro anterior, *As correções*⁶, o que salta como elemento significativo em sua narrativa é a maneira como o autor escolhe apresentar os fatos, como ele constrói as frases, como escolhe os narradores e os pontos de vista de quem conta e de quem ouve as histórias narradas. Os personagens em Franzen parecem muito preocupados em organizar a narrativa das próprias vidas para dar novos significados e entendimentos à história.

3. David Foster Wallace, *Sem querer dizer nada*, *Breves entrevistas com homens hediondos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005 (tradução de José Rubens Siqueira), p. 91.

4. Jonathan Franzen, *Perchance to dream*, *Harper's Magazine*, New York, abril de 1996, p. 49.

5. *Idem*, *Liberdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011 (tradução de Sérgio Flaksman).

6. *Idem*, *As correções*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003 (tradução de Sérgio Flaksman).

De certa maneira, é isso também o que faz a escritora Lydia Davis. Nascida em 1947, publicou em 2009 uma antologia de contos escritos ao longo de trinta anos, nenhum deles publicado em livro no Brasil. Ela escreve textos curtos, pequenas histórias de cenas casuais, domésticas, cotidianas, e, assim como Wallace e Franzen, também abandona a investigação psicológica dos personagens. O controle do discurso é o mais importante, como em seu conto *Foucault e lápis*:

(...) Sentei-me no vagão do metrô, peguei Foucault e lápis mas não li, pensei ao invés em situação cheia de conflito, bandeira vermelha, discussão recente sobre viagem: a própria discussão se transformou em viagem, cada sentença carregando argumentos até a sentença seguinte, sentença seguinte até a seguinte, e, no final, argumentos não estavam onde tinham começado, estavam também cansados de viajar e gastar tanto cara a cara em companhia uns dos outros. Depois de várias estações de metrô pensando sobre a discussão, parei de pensar e abri o Foucault. Achei Foucault, em francês, difícil de entender. (...) ⁷

O importante aqui não é a ação ou o motivo da discussão, mas sim o controle que a personagem faz do próprio discurso enquanto enfrenta situação trivial e corriqueira, ainda que flertando com a alta cultura ou com formas pseudoelaboradas de estruturação ou desconstrução do pensamento, como também no curtíssimo conto *O que ela sabia*:

As pessoas não sabiam o que ela sabia, que ela não era realmente uma mulher, mas um homem, geralmente um homem gordo, e mais frequentemente, provavelmente, um homem velho. O fato de que ela fosse um homem velho fazia com que fosse difícil para ela ser uma jovem mulher. Era difícil para ela conversar com um homem jovem, por exemplo, apesar de que o homem jovem estava claramente interessado nela. Ela tinha que se perguntar, Por que este jovem homem está flertando com este velho homem? ⁸

Os personagens de Davis parecem não estar preocupados em descobrir o motivo específico de um problema ou a raiz de um sentimento. As histórias são compostas como um processo de acumulação empírica, uma desconstrução dos elementos que circundam e atrapalham a percepção emocional do personagem. São, no geral, viagens para dentro, com raros momentos

7. Lydia Davis, Foucault and pencil, *Almost no memory*, New York, Picador, 1997, p. 10.

8. *Idem*, What she knew, *Break it down*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 39.

de interação entre personagens. Davis, assim como Wallace e Franzen, não sucumbe ao solipsismo: da busca particular vem a certeza de estar-se no mundo. Por meio da dor, rejeição ou dificuldade é que os personagens de Davis se descobrem íntegros.

A interação parece ser também a questão central de outro escritor norte-americano, Tao Lin. Nascido em 1983, é ainda pouco conhecido fora do circuito independente dos jovens escritores de Nova York. Ele é quem mais tem respondido criativamente às provocações levantadas por gerações anteriores e usado a internet como meio e mensagem de sua poesia, prosa e produção gráfica. Aos 28 anos, já publicou dois romances, uma novela, uma coleção de contos, e dois livros de poesia⁹.

Lin leiloa constantemente desenhos (amadores, feitos no computador ou a mão) via *eBay*, vendeu participação em um livro antes mesmo de terminá-lo (conseguiu dois mil dólares), e costuma testar os limites de críticos e revistas literárias com mensagens

de duplo sentido e pegadinhas. Um de seus poemas, por exemplo, é intitulado *Vou escrever mais um poema em vez de procurar trabalho* e termina

com o verso “I feel that my poetry is

fucking stupid”¹⁰. Um artigo recente tem o pretensioso e irônico título *O romance tem futuro? A resposta está nesse ensaio*¹¹.

“AS PESSOAS NÃO SABIAM O QUE ELA SABIA, QUE ELA NÃO ERA REALMENTE UMA MULHER, MAS UM HOMEM, GERALMENTE UM HOMEM GORDO, E MAIS FREQUENTEMENTE, PROVAVELMENTE, UM HOMEM VELHO.”

Tao Lin representa um outro grupo de influências. Além de Raymond Carver, Richard Ford e Tobias Wolf, traduzidos no Brasil, ele segue caminhos abertos também por outros escritores menos conhecidos por aqui como Frederick Barthelme, Ann Beattie e Joy Williams. É o mais combativo representante do que se convencionou chamar de realismo K-Mart¹², ou,

9. Tao Lin publicou os romances *Eeeee Eee Eeee*, 2007, e *Richard Yates*, 2010; a novela *Shoplifting from American apparel*, 2009; o livro de contos *Bed*, 2007 (todos pela Melville House); e dois livros de poesia: *You are a little bit happier than I am*, e *Cognitive-behavioral therapy*, 2008.

10. “Eu acho que a minha poesia é muito estúpida.” Tao Lin, I’ll write another poem instead of looking for a job, *This emotion was a little e-book*, 2006, disponível em: <<http://www.bearparrade.com/thisemotionwasalittlee-book/>>, acesso em: 14/07/2011.

11. Tao Lin, “Does the novel have a future? The answer is in this essay!”, *The New York Observer*, New York, 19 de abril de 2011, disponível em: <<http://www.observer.com/2011/culture/does-novel-have-future-answer-essay>>, acesso em: 14/07/2011.

12. O termo foi inicialmente usado com conotação pejorativa por Tom Wolfe em artigo na *Harper’s Magazine*: “The Minimalists, also known as the K-Mart Realists, wrote about real situations, but very tiny ones, tiny domestic ones, for the most part, usually in lonely Rustic Septic Tank Rural settings, in a deadpan prose composed of disingenuously short, simple sentences”. Thomas Wolfe, *Stalking the Billion-footed Beast: A literary manifesto for the new social novel*, *Harper’s Magazine*, New York, novembro de 1989, p. 45.

em um paralelo grosseiro com o Brasil, “realismo Casas Bahia”. Preza pelo minimalismo, pela economia nas variações do verbo *dicendi*, por reproduzir diálogos travados em bate-papos *online*, e por criar personagens e situações simples, quase inexpressivas, como no romance *Richard Yates*:

“Eu só tive uma chance de segurar um hamster”, disse Dakota Fanning no chat do Gmail. “As patas eram tão pequenas. Eu acho que chorei um pouco.”

“Eu vi um hamster comendo seus filhotes”, disse Haley Joel Osment. “Eu queria ter dado um high-five. Mas ele não sabia o que é um high-five¹³.”

“Eu comeria os meus bebês se eu tivesse algum. Eu não tenho nenhum bebê.”

“Quantos anos você tem?” Disse Haley Joel Osment.

“16. Talvez seja bom que eu não tenha bebês.”

“Você não tem 16. Você tem tipo 25.”

“Não, eu tenho 16,” disse Dakota Fanning. “Eu desenhei um hamster em um pedaço de papel cor-de-rosa hoje daí eu joguei o desenho no topo de um lixo cheio de papel assim quando alguém for reciclar papel o hamster vai olhar para eles e será fofo com eles.” Haley Joel Osment disse que aquilo era fofo.¹⁴

Ao mesmo tempo em que defende os ideais do realismo K-Mart (espécie de avanço do “realismo sujo”, por sua vez uma afluência do naturalismo norte-americano¹⁵), Tao Lin mescla procedimentos que sugerem também uma pauta de investigação e controle da narração como ponto central, em detrimento dos universos psicológicos interiores, usados apenas como possibilidades geradoras de novos entendimentos narrativos.

Na nova literatura norte-americana, os distúrbios e variações psicológicas, físicas ou neurológicas não são, necessariamente, atenuantes ou complicadores do comportamento dos personagens; não diminuem e nem aumentam o sofrimento pessoal de cada um. As narrativas não perseguem uma suposta causa maior, a explicação científica, o motivo razoável de todos os males. Quando acompanhamos esses escritores, estamos atrás das possíveis brechas de discurso que permitem a convivência social, os espaços onde o eu e o outro

13. *High five* é expressão comum em inglês para o gesto de saudação ou celebração em que duas pessoas têm os braços elevados e batem as palmas das mãos.

14. Tao Lin, *Richard Yates*, New York, Melville House, 2010, pp. 7-8.

15. Tamas Dobozsy, *Towards a definition of dirty realism*, Canada, The University of British Columbia, 2000, pp. 130-132

podem coexistir. Esses esforços de construção narrativa nos oferecem modelos de articulação do discurso que definem o indivíduo sem que para isso o outro precise desaparecer. Não estamos mais na lógica do “ou eu ou ele”.

A literatura norte-americana contemporânea se distancia do que foi conhecido como pós-modernismo e se aproxima de uma noção mais fluida (ou até mesmo mais fraca) do real, do fato, da verdade. Com cada grupo literário à sua maneira, os escritores parecem representar agora um paradoxo fundamental da interpretação

dos textos e das palavras, da antiga hermenêutica: a parte só pode ser entendida no todo, e o todo só pode ser percebido no detalhe. O que existe para nós hoje – o material do

A LITERATURA NORTE-AMERICANA CONTEMPORÂNEA
SE DISTANCIA DO QUE FOI CONHECIDO COMO PÓS-MODERNISMO
E SE APROXIMA DE UMA NOÇÃO MAIS FLUIDA (OU ATÉ MESMO
MAIS FRACA) DO REAL, DO FATO, DA VERDADE.

qual somos feitos e por meio do qual nos compreendemos no mundo – são apenas interpretações de discursos, escolhas narrativas.

David Foster Wallace costumava dizer que o escritor tem de escrever com a parte de si que consegue amar e não com a que pede para ser amada¹⁶. A noção pode parecer piegas, ou uma tentativa de dar significado mais nobre a uma prosa que parece ser simplista ou evasiva. O que Wallace queria demonstrar, no entanto, é a ideia de que quem faz a literatura não são os escritores fechados em torres de marfim ou atrás de telas multitoque. A literatura é feita, em última análise, pela vontade de se comunicar.

O público pouco dado à leitura não deve ser ignorado apenas pelo fato de que foi educado dentro de uma maciça oferta de conteúdo *pop* audiovisual e foi seduzido por um entretenimento que diverte sem que seja necessário envolvimento ou esforço. Sobretudo, isso não significa que se deva escrever e acenar apenas àqueles que defendem o velho e refinado gosto da alta cultura, da arte inserida na tradição e consciente do cânone.

Lydia Davis, Jonathan Franzen, David Foster Wallace e Tao Lin parecem ver nesse público contemporâneo, a priori apático e acomodado, um desafio literário, um projeto artístico e estético. E é nisso que reside a força de suas obras.

ROBERTO TADDEI é escritor e jornalista; mestre em escrita criativa pela Columbia University de Nova Iorque; professor de criação literária no curso de pós-graduação em Formação de Escritores do Instituto Superior de Educação Vera Cruz

16. David Foster Wallace em entrevista a Larry McCaffery, *Dalkey Archive Press*, 1993, disponível em: <<http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100621780&extrasfile=A09F8296-B0D0-B086-B6A350F4F59FD1F7.html>>, acesso em: 14/07/2011.

O apropriar-se de si mesmo na obra de Efrain Almeida¹

Renata Cordeiro dos Santos

REPRESENTAÇÕES DE SI E MEMÓRIA

O artista brasileiro Efrain Almeida nos apresentou, na 29ª edição da Bienal de São Paulo, um conjunto de obras intitulado *Efrain Almeida*, pequenas esculturas em madeira umburana nas quais o artista se autorretrata. O conjunto compreende cinco miniaturas colocadas sobre grandes bases de madeira de dimensões diferentes; cada escultura é colocada sobre uma base distinta e oferece representações do artista em diferentes posturas: em pé cabisbaixo, apenas em pé, sentado, agachado.

O contraste entre as duas proporções que compõem a obra, esculturas em escala reduzida sobre bases amplas, tem o efeito de incorporar o vazio a sua volta, constituindo assim universos distintos para cada “Efrain Almeida”. Não à toa, ao falar das “relações que cria com o trabalho e o espaço”², o ar-

1. O termo “apropriar-se de si mesmo” foi inspirado no artigo de Giovanna Bartucci, Entre o mesmo e o duplo, increve-se a alteridade. Psicanálise freudiana e escritura borgiana, in Giovanna Bartucci, *Fragilidade absoluta: ensaios sobre psicanálise e contemporaneidade*, São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2006, pp. 135-158.

2. Entrevista com o artista sobre a obra exposta no evento Primeira Pessoa, promovido pelo Itaú Cultural (SP), de novembro de 2006 a janeiro de 2007. Esse evento foi composto de exposição de artes visuais e atividades interdisciplinares que tinham como tema autobiografias, biografias, memória e reflexões dos artistas sobre si mesmos e sobre o outro, in ITAÚ CULTURAL, evento multidisciplinar Primeira Pessoa: exposição de subjetividades. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2132&cd_materia=2130> e <<http://www.youtube.com/watch?v=gHXUDUD3DUQ>>. Acesso em: 09/06/11.

tista nos aponta um aspecto importante de sua obra: propõe, com as escalas reduzidas da série, certa proximidade entre observador e obra. A intenção é permitir que o público possa observar os detalhes e ter uma relação íntima com o seu trabalho. Com a desproporcionalidade entre base e escultura, o artista diz mostrar/ressaltar um “clima de solidão e melancolia”³.

As miniaturas também exibem tatuagens, marcas entalhadas no corpo do artista que fazem referência à cultura do lugar onde nasceu: o sertão cearense. Tais tatuagens representam animais e objetos que, segundo Almeida, fazem parte de seu “repertório de imagens”.

Este repertório compreende representações de animais como cabra, carcará, urubu, e outros elementos como cactos, terços e símbolos do

AS MINIATURAS TAMBÉM EXIBEM TATUAGENS, MARCAS ENTALHADAS NO CORPO DO ARTISTA QUE FAZEM REFERÊNCIA À CULTURA DO LUGAR ONDE NASCEU: O SERTÃO CEARENSE.

cangaço. Segundo Efrain, seu trabalho é constituído de imagens que são reminiscências de sua infância e de seu convívio na casa de seus pais, no sertão – memórias ora vivenciadas, ora construídas: “Eu penso sempre na memória como uma coisa torta, a memória distorce as imagens. Eu, como artista, utilizo dessas distorções de memória para fazer o trabalho. Então, eu acho que o discurso contemporâneo está exatamente na maneira em que eu apresento o trabalho, nas relações que eu crio com o trabalho e o espaço...”⁴

É no ato de *inscrever* algo em um suporte específico que identificamos, em textos de Freud ligados à questão da memória, uma ponte para refletir sobre o trabalho de Efrain Almeida. Em “Uma nota sobre o ‘bloco mágico’”⁵,

Freud compara o aparelho bloco mágico com nosso aparato perceptivo psíquico. O bloco mágico é uma espécie de placa de brinquedo na qual se escreve com um estilete próprio do objeto. A placa é formada

É NO ATO DE *INSCREVER* ALGO EM UM SUPORTE ESPECÍFICO QUE IDENTIFICAMOS, EM TEXTOS DE FREUD LIGADOS À QUESTÃO DA MEMÓRIA, UMA PONTE PARA REFLETIR SOBRE O TRABALHO DE EFRAIN ALMEIDA.

por uma folha de celuloide sobre uma outra de cera e possui uma moldura de papel. Num simples gesto, elimina-se o que se escreveu, porém as marcas do que foi registrado permanecem no objeto como se fossem “ranhuras”. Ao descrever o funcionamento do aparelho, Freud explicita:

3. Entrevista realizada com o artista via email, pela autora em 14 dez. 2010, acerca de sua participação na 29ª Bienal Internacional de São Paulo.

4. ITAÚ CULTURAL, *op. cit.*

5. Sigmund Freud, Uma nota sobre o “bloco mágico”, *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud* (Trad. Jayme Salomão), Rio de Janeiro, Imago, 1996, vol. XIX, pp. 135-144.

Se após termos escrito algo, destacarmos cuidadosamente a folha de celuloide da folha de papel de cera, veremos que a escrita aparece com igual nitidez tanto na folha de celuloide como na folha de cera. Porque então a necessidade da folha de celuloide sobre a de cera? Fica claro que se o delgado papel de cera fosse diretamente pressionado com o estilete, produziria dobras ou se rasgaria. É como se a folha de celuloide fosse um invólucro protetor que preserva o papel de cera de influências danosas de fora. O celuloide seria um “escudo protetor contra os estímulos externos” e a camada que de fato estaria recepcionando e abrigando os estímulos seria o papel de cera.⁶

Assim, segundo Freud, o nosso aparato perceptivo psíquico é composto de duas camadas. A primeira configura-se como uma proteção contra estímulos que são externos, funcionando como um controle em relação aos

O ARTISTA *APROPRIA-SE DE SI MESMO* AO CONSTRUIR
DIFERENTES PERCEPÇÕES DE SI NO MUNDO POR MEIO DA
PRODUÇÃO DOS CINCO PEQUENOS DUPLOS DE SI,
CADA UM COM INSCRIÇÕES DE SUA MEMÓRIA.

impulsos de grande força. A segunda situa-se por detrás da primeira recepcionando os estímulos. Diante de tal explicitação, Freud nos faz entender a seguinte analogia: a folha de celuloide corresponde à primeira

camada do aparato perceptivo psíquico e o papel de cera corresponderia à segunda camada, tornando evidente a ligação do bloco mágico com a memória ou o aparato perceptivo psíquico.

Tal como a analogia freudiana, observamos na obra autobiográfica de Efrain Almeida que cada pequena escultura evidencia marcas de memória do artista, o material recalcado, retornando por meio de inscrições (como as ranhuras do bloco mágico) expressas em representações de si mesmo.

Podemos pensar que, com a feitura dos “Efrains” de madeira, o artista *apropria-se de si mesmo* ao construir diferentes percepções de si no mundo por meio da produção dos cinco pequenos duplos de si, cada um com inscrições de sua memória.

OBRA ENQUANTO *LUGAR PSÍQUICO DE CONSTITUIÇÃO DE SUBJETIVIDADE*

Deparamo-nos ainda, na obra do artista, com uma espécie de ambivalência que, por um lado, nos é apresentada como índices de afirmação do sujeito

6. *Ibid*, p. 139.



ENSAIO GERAL
[outro olhar]

Auto-retrato de Efraim Almeida,
Bienal de São Paulo, 2010.
Foto de Luis Wouters.

no mundo e, por outro, como a manifestação de uma posição de desamparo por conta das reduzidas dimensões da obra. Tal ambivalência chama atenção do observador e ao mesmo tempo causa certo incômodo, pelo movimento pendular entre afirmação e desamparo que promove e que exige do observador uma relação de cumplicidade/proximidade com a obra.

Devemos também nos ater ao tom crítico do trabalho do artista que, além das ligações com a lembrança e a memória, possui uma referência à questão da identidade. Efrain pensa as marcas das esculturas também em um sentido político, algo ligado à identidade de cada sujeito. No caso, as imagens que inscreve em cada escultura têm a ver com o Nordeste onde nasceu, são escolhidas como “marcas de um certo Nordeste inventado, na literatura, no cinema”⁷. Assim, a partir de um objetivo identitário expresso pelo artista, questões ligadas à subjetividade apresentam-se na obra.

Na 29ª edição da Bienal de São Paulo⁸, a multidisciplinaridade própria da arte contemporânea foi exposta e problematizada em uma questão central: *Arte e Política*. Efrain Almeida foi um dos artistas que integrou conceitualmente os terreiros⁹ “O outro, o mesmo” e “Lembrança e esquecimento”. Como espaços de troca de experiências, os terreiros carregaram o cerne das questões postas por cada artista que os integrou, entremeados por atividades de cunho prático; foram espaços de diálogo contínuo da poética e política da arte contemporânea.

É na relação de observar a si mesmo e a seus duplos constituintes do conjunto de esculturas que podemos pensar que Efrain Almeida nos apresenta sua obra enquanto “lugar psíquico de constituição de subjetividade”¹⁰, ao apropriar-se de si mesmo por meio da elaboração de pequenas escultu-

ras, afirmando-se como sujeito dentro de diferentes “vazios” do espaço em que cada “pequeno Efrain” se encontra. O ato de criar a si próprio imbuído de elementos de reminiscências de sua infância é o que tor-

A SÉRIE QUE O ARTISTA TROUXE À BIENAL CONFIA A POSSIBILIDADE DE UMA REFLEXÃO ACERCA DE QUESTÕES QUE SÃO DE CERTA INTERIORIDADE, LIGADAS AO UNIVERSO ÍNTIMO E COTIDIANO DA VIDA DE CADA INDIVÍDUO.

na a obra passível de ressaltar questões ligadas à subjetividade. A série que o artista trouxe à Bienal confia a possibilidade de uma reflexão acerca de questões que são de certa interioridade, ligadas ao universo íntimo e coti-

7. Entrevista realizada com o artista via email, pela autora em 14 dez. 2010.

8. 29ª BIENAL DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.29bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 18 de novembro de 2010.

9. “Transpostos e adaptados para o ambiente expositivo, os terreiros desempenham seu papel como lugar de encontro, fala, escuta, disputa, comunhão e dúvida, ecoando a potência da política como ato de criação do que não é dado, ou do que sequer se adivinha como possível. São seis terreiros consoantes às seis ordens de questões iluminadas pelas obras apresentadas na exposição; seis eixos designados através da palavra poética, a palavra que não se dá com facilidade, que mantém sua parcela de opacidade num mundo permeado por falas pretensamente cristalinas e inequívocas.”, in Agnaldo Farias; Moacir dos Anjos, *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2010, p. 27.

10. Giovanna Bartucci, *op. cit.*

diano da vida de cada indivíduo. Tanto a importância de reconhecer-se por meio de marcas que aludem a memórias e a lembranças, quanto a situação de cada indivíduo no mundo são aspectos que o trabalho do artista traz para um *pensar* mais ativo da arte como um dos constructos relacionados à vida das pessoas.

ENSAIO GERAL
[outro olhar]

RENATA CORDEIRO DOS SANTOS é graduanda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp); foi aluna do curso Experiência Artística, Psicanálise e Contemporaneidade: Diálogos entre Francis Bacon e Freud, ministrado pela prof^a dr^a Giovanna Bartucci na SP Escola de Teatro.

PARA LER



Uma homenagem a Nelson Rodrigues: *Folhetim*, nº 29¹

Elen de Medeiros

Nelson Rodrigues, consagrado como um dos principais autores dramáticos brasileiros, escreveu sua primeira peça teatral, *A mulher sem pecado* (1942), aos trinta anos e, no ano seguinte, escreveria aquela que foi considerada o marco do teatro moderno no Brasil, *Vestido de noiva*. Foram quase quarenta anos de produção até sua morte, em 1980. Em 2010 foram lembrados os trinta anos de seu falecimento e, em 2012, será comemorado o centenário de seu nascimento. Entre essas duas datas, foi lançado um número especial da revista *Folhetim*, editada pelo Teatro do Pequeno Gesto. O número, composto por depoimentos pessoais de atores e diretores, ensaios de pesquisadores de teatro, entrevistas e um significativo dossiê de críticas jornalísticas, reafirma o nome de Nelson Rodrigues como ícone teatral. O dramaturgo é saudado nas artes cênicas, na dança e na literatura, sem esconder as controvérsias de sua dramaturgia, expostas em críticas em jornais contemporâneos ao autor.

Apesar de uma pretensa universalidade no teatro rodriguiano, defendida em estudos críticos que ressaltam a abordagem de temas míticos e conflitos íntimos, os depoimentos de Alain Ollivier e Claudia Tatinge, publicados nesse volume de *Folhetim*, revelam que esse teatro não é de tão fácil assimilação pelo público estrangeiro. Alain Ollivier, responsável pelos principais espetáculos de Nelson Rodrigues na França, revela que o seu país de origem

¹. *Folhetim: Especial Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto/Pão e Rosas, nº 29, 2010/2011.

possuía, ainda no final do século passado, dificuldades em ler o teatro do dramaturgo brasileiro. Claudia Tatinge, professora de teatro e diretora teatral na Wesleyan University, também aponta para essa mesma dificuldade: “O visível desconforto do estrangeiro frente a esse ‘teatro desagradável’ me obrigou a buscar um certo estranhamento com relação ao universo rodri-guiano, a experimentar vê-lo com novos olhos e sem a garantia de reconhe-cimento de que o autor desfruta no Brasil”². Alain Ollivier observa, inclusive, as consequências evidentes dessa estranheza: “Eu me interrogo sobre esse sentimento de estranheza causado em seus leitores pelo teatro de Nelson Rodrigues e que o mantém nos bastidores da cena francesa”³. Essa univer-salidade é repensada nas encenações realizadas por esses diretores e tradu-zida para o novo público. É o que se nota nas três críticas traduzidas por Ângela Leite Lopes e publicadas nos principais jornais franceses. No caso do trabalho de Claudia Tatinge nos Estados Unidos, nas encenações que fez de *Senhora dos afogados* e *Pornographic angel* (baseada em oito narrativas de *A vida como ela é...*), foi preciso “reestruturar a dramaticidade das obras e mesmo introduzir novos elementos para que o espetáculo [encontrasse] um sentido próprio dentro do novo contexto”⁴.

Na abordagem crítica ao teatro de Nelson Rodrigues, a comicidade cos-tuma ser assunto periférico. Foram poucas as investigações que se questio-naram sobre o cômico presente que causa desconforto no público. É a isso

O CHOQUE ENTRE O MELODRAMÁTICO E O NATURALISMO
PODE RESULTAR NO CÔMICO; E É ESSE CHOQUE DAS
SITUAÇÕES TERRÍVEIS COM O CÔMICO QUE DESESTABILIZA
AS SITUAÇÕES DRAMÁTICAS NESSE TEATRO.

que Fernando Marques se dedica. Segundo ele, a convenção realista das *Tragédias cariocas* e o recurso cômico mais visível se devem a um empréstimo dos contos de *A vida como ela é...* O choque entre o melodramá-

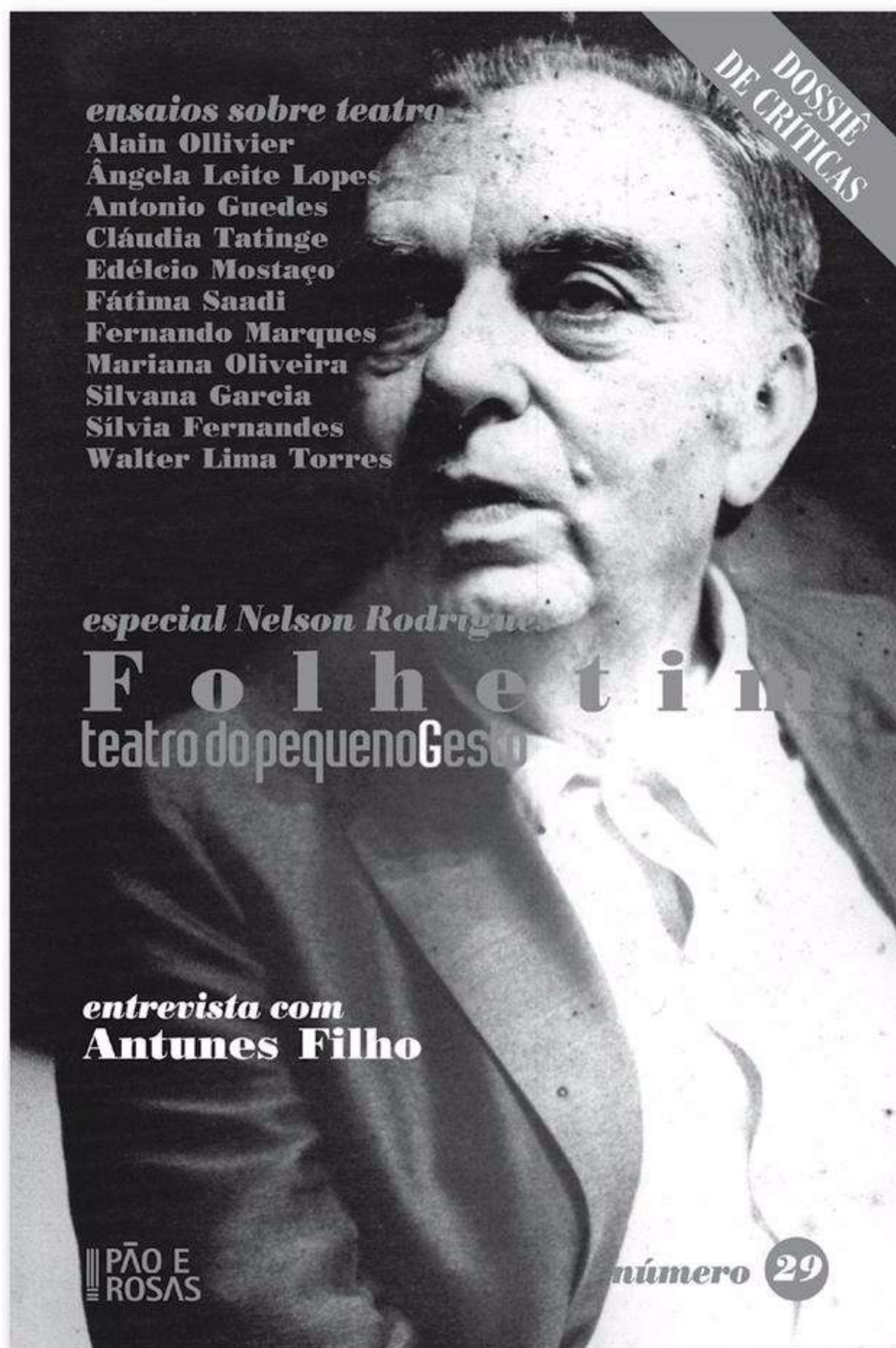
tico e o naturalismo pode resultar no cômico; e é esse choque das situações terríveis com o cômico que desestabiliza as situações dramáticas nesse teatro. De fato, como afirma Marques, a comicidade em Nelson Rodrigues assume contornos fora dos habituais e se confunde com a morbidez sempre presente.

A dramaturgia ainda é objeto de análise dos ensaios de Edécio Mostaço e de Walter Lima Torres, que se dedicam a extrair dos textos seus múltiplos significados. No caso de Mostaço, ele se dedica à estrutura dramatúrgica de *Toda nudez será castigada*, que se amplia para a composição das matrizes da obra do autor, enquanto Torres investiga nas crônicas do escritor quais

2. *Ibid.*, p. 347.

3. *Ibid.*, p. 13.

4. *Ibid.*, p. 355.



PARA LER

são seus pressupostos dramáticos. O que se destaca nessas leituras é o uso frequente do melodramático, dos “golpes de teatro” e do hibridismo genérico, que fundam sua estética e expandem as expectativas cênicas no Brasil, provocando uma estética estranha ao gosto do público da época.

A abordagem pela perspectiva cênica fica a cargo dos ensaios de Sílvia Fernandes, Silvana Garcia, Mariana Oliveira e Antonio Guedes. Sílvia

Fernandes se detém na encenação de *Boca de ouro* por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina, estreada em 1999, e na leitura psicanalítica de construção mítica do herói suburbano – realizada inicialmente por Hélio Pellegrino e que serviu de apoio para o espetáculo. Na contramão dessa leitura psicológica ou psicanalítica do teatro de Nelson Rodrigues, o Tea-

tro do Pequeno Gesto centrou suas encenações de *Valsa nº 6* e *A serpente* na estrutura dramatúrgica dos textos, evidenciando a fragmentação inerente à evolução cênica e subli-

NELSON RODRIGUES FOI UM IMPORTANTE DESBRAVADOR ESTÉTICO NA CENA BRASILEIRA, MAS TEVE SEU NOME FORTEMENTE ATRELADO A LUGARES-COMUNS QUE SE TORNARAM PARADIGMAS.

nhando o quanto a construção estrutural é importante para uma leitura aprofundada dessa dramaturgia. É nesse sentido que se encaminham os textos de Mariana Oliveira, atriz que encarnou Sônia, de *Valsa nº 6*, e de Antonio Guedes, diretor do Teatro do Pequeno Gesto. Ambos destacam a necessidade de compreensão da forma minimalista como o autor arquitetou seus textos dramáticos. Essa leitura mais estruturalista destoa de uma corrente de crítica em evidência até há pouco tempo, que se baseava na interpretação psicanalítica dos mitos e da fábula teatral. Ela abre, assim, outra perspectiva de leitura do teatro rodriguiano, não menos importante: a estética. Nelson Rodrigues foi um importante desbravador estético na cena brasileira, mas teve seu nome fortemente atrelado a lugares-comuns que se tornaram paradigmas. Trata-se, como afirma Antonio Guedes, de desvelar a estrutura como narradora: “A cena rodriguiana não é um veículo a serviço da fábula. É uma estrutura que se mostra como um jogo a partir do qual brotam os sentidos”⁵.

Essa dramaturgia também serve de estrutura para outras artes. É o que fez o Nova Dança 4, grupo performático que desenvolveu um espetáculo de dança a partir de *O beijo no asfalto*. Silvana Garcia se volta para as atividades desse grupo, sendo que *O beijo*, espetáculo em questão, é a segunda parte de uma trilogia performática do Nova Dança 4, “Influência – Primeiros Estudos”. Essa *performance*, como aponta Garcia, ao invés de propor um “teatro dançado”, procura “explorar a possibilidade de produzir uma nova dramaturgia, em tempo real, a partir de um material já anteriormente estruturado”⁶.

À parte todo esse conjunto de ensaios, com múltiplas abordagens, *Folhetim* ainda traz duas importantes entrevistas realizadas por Fátima Saadi: com Ângela Leite Lopes e com Antunes Filho. A primeira se tornou, na França, a mais importante mediadora da obra de Nelson Rodrigues, traduzindo

5. *Ibid.*, p. 388.

6. *Ibid.*, p. 69.

suas peças para o francês, além de possuir um importante estudo sobre sua dramaturgia (*Nelson Rodrigues trágico, então moderno*), em que se dedica à compreensão da tragicidade rodriguiana como força motriz para a sua modernidade. Por outro lado, Antunes Filho foi o principal representante dessa obra nos palcos, montando es-

petáculos que se tornaram marcos do teatro contemporâneo, como *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, *Nelson 2 Rodrigues* e *Paraíso Zona Norte*. As

entrevistas não se limitam à abordagem deles à obra em questão, mas expandem as fronteiras do objeto e mostram o diálogo constante que fazem de Nelson Rodrigues com outras dramaturgias.

Por fim, o dossiê de críticas jornalísticas é central na revista. Não apenas está no miolo físico da publicação, mas o levantamento feito por Fátima Saadi se apresenta como a grande novidade desse número de *Folhetim*. A seleção, explica ela, foi feita nos arquivos do CEDOC/Funarte e na seção de periódicos da Biblioteca Nacional. Ela abarca o período de 1942 a 2009, quando Antunes encenou *A falecida Vapt Vupt*. O dossiê acompanha a repercussão do teatro de Nelson Rodrigues desde a primeira peça até recentemente, passando por momentos bastante delicados, em que o autor era execrado pelos críticos, sobretudo no final da década de 1940. Assim, acompanhamos a evolução dos pressupostos críticos; em geral – sobretudo inicialmente –, houve um descompasso

entre a dramaturgia e a avaliação crítica, esta sempre aquém do que se passava nos palcos. Uma crítica, de 1942, dizia a respeito de *A mulher*

sem pecado que Nelson Rodrigues “compôs obra de mérito (...). Mas não fez teatro”⁷. *Anjo negro* foi considerada um “pasticho de tragédia grega”⁸ e *A falecida*, uma comédia de costumes. Em seguida, é possível acompanhar a polêmica estreia de *Perdoa-me por me traíres*, em 1957, tanto na repercussão crítica quanto na atitude do vereador Wilson Leite Passos, que, indignado com o que vira em cena, sacou sua arma em pleno Teatro Municipal. Acompanhar as discussões suscitadas por esse teatro é o bastante para identificarmos a importância desse conjunto de críticas jornalísticas, coletadas de quinze periódicos, para o enriquecimento do olhar sobre a obra de Nelson Rodrigues.

ANTUNES FILHO FOI O PRINCIPAL REPRESENTANTE DESSA OBRA NOS PALCOS, MONTANDO ESPETÁCULOS QUE SE TORNARAM MARCOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO.

EM GERAL – SOBRETUDO INICIALMENTE –, HOUVE UM DESCOMPASSO ENTRE A DRAMATURGIA E A AVALIAÇÃO CRÍTICA, ESTA SEMPRE AQUÉM DO QUE SE PASSAVA NOS PALCOS.

7. *Ibid.*, p. 91.

8. *Ibid.*, p. 136.

As críticas não se restringem ao momento da estreia de cada peça. Elas acompanham a recepção desse teatro ao longo dos anos, por vezes perpassando várias encenações do mesmo texto. Elas mostram que Nelson Rodrigues nunca foi unanimidade, nem em sua aceitação, nem em sua negação. Curiosamente, ao compor esse número de *Folhetim*, o conjunto de críticas reafirma o nome do dramaturgo justamente por mostrar a perplexidade que sua obra causou, além de sublinhar o fato de que ele continuou sendo um dos autores mais encenados e comentados em todo o século XX no Brasil.

ELEN DE MEDEIROS é doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp, dedicou-se ao estudo da dramaturgia de Nelson Rodrigues; atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na USP na área de Dramaturgia brasileira.

JÁ VISTO



Royal Court Theatre procura: textos inéditos *from Brazil e outros places*

Alessandro Toller

O anúncio no jornal surtiu efeito e mais de setecentos textos teatrais foram enviados à mesa de George Devine. Era o início de 1956. O diretor artístico do Royal Court iria redesenhar dali a poucos meses o perfil histórico de um dos mais tradicionais e influentes centros da prática teatral no mundo (*The New York Times* classificou-o como “o teatro mais importante da Europa”). A iniciativa de buscar textos inéditos para o repertório tornou-se a configuração genética da companhia.

Devine afirmava que o Royal Court não seria um teatro de produtores nem de atores: seria um teatro de dramaturgos. Filosofia estimulada pela vontade de ver e ouvir em seu palco textos que abrissem a válvula dos anseios e sentimentos de uma geração pós-II Grande Guerra. Ou seja, queria saber como os autores contemporâneos à época interpretavam a nova realidade em que viviam. Mais de meio século depois, o Royal Court continua fiel às suas convicções. A busca, no entanto, transpôs a ilha britânica rumo a todas as latitudes do globo.

Elyse Dodgson tornou-se membro do Royal Court em 1985. Em 1989 foi a primeira a dirigir o programa internacional de residência para estrangeiros na companhia e, desde 1995, comanda o departamento internacional da instituição. Isso significa que em seu passaporte constam carimbos de países como Cuba, Rússia, Índia, Romênia, Ucrânia, Palestina, Uganda, Síria, México, Brasil. Elyse gira o mundo atrás de jovens autores que proporcionem um olhar criativo e aguçado para a realidade particular de sua sociedade, incentivando o labor como oportunidade de serem encenados

sob o teto do Royal Court (sediado no Jerwood Theatre, no arborizado bairro de Chelsea, Londres).

Sim, jovens. Como uma espécie de missão, o Royal Court mantém em pé talvez a sua pedra mais fundamental que é a de projetar o nome de autores relativamente desconhecidos com perspectiva de uma longa carreira pela frente (Elyse leva em sua bagagem de mão a experiência de dirigir o Royal Court Young Writers Festival durante parte da década de 1980).

Bandeira içada sem demagogia. No livro *The Royal Court Theatre and the modern stage*¹, por exemplo, o professor de estudos teatrais Philip Roberts imiscui o desenvolvimento da companhia ao da história da dramaturgia contemporânea ocidental – talvez fosse mais apropriado que se dissesse do Reino Unido.

No começo dos anos 1970, o Royal Court ampliou o espaço interno para as experimentações com a inauguração de sua segunda sala de espetáculos, o Jerwood Theatre Upstairs, espaço com cerca de sessenta lugares, próprio para lançamento de textos inéditos sem grandes apelos comerciais.

Os integrantes da companhia citam com orgulho nomes como Martin Crimp, Mark Ravenhill, Sarah Kane, que, na década de 1990, tiveram suas criações catapultadas do proscênio do Jerwood Theatre para as ribaltas espalhadas pelo mundo. Gerações de talentosos autores ingleses foram amamentadas nas dependências do Royal Court.

O Brasil frequenta o calendário do Teatro da Corte Real desde 2001, ano em que Elyse comandou os primeiros workshops de dramaturgia em

O ROYAL COURT MANTÉM EM PÉ TALVEZ A SUA PEDRA MAIS FUNDAMENTAL QUE É A DE PROJETAR O NOME DE AUTORES RELATIVAMENTE DESCONHECIDOS COM PERSPECTIVA DE UMA LONGA CARREIRA PELA FRENTE.

solo nacional, mais especificamente em São Paulo e Salvador. Na capital paulista, participaram da experiência dramaturgos de sólida carreira artística, como Pedro Vicente, Aimar Labaki, Marici Salomão, Bea-

triz Gonçalves, Sérgio Pires, Celso Cruz. Lembro que na época havia curiosidade sobre quais eram os estudos engendrados nas aulas, povoadas por gente que já conhecia bem o ofício.

Em 2003 formou-se a segunda turma do segundo workshop. Com mediação da professora e pesquisadora Silvana Garcia, a equipe do Royal Court teve contato com autores como Ana Roxo, Cássio Pires, Fábio Torres, Jucca Rodrigues, Paula Chagas Autran, Cláudia Pucci, Newton Moreno. O intercâmbio foi força motriz para o surgimento da Cia. dos Dramaturgos, formada por nove dos integrantes do workshop.

1. Philip Roberts, *The Royal Court Theatre and the modern stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.



No ano passado, tive a oportunidade de participar de um novo workshop, dessa vez organizado pelo Núcleo de Dramaturgia do Sesi/British Council, sob coordenação de Marici Salomão. Interessados enviaram currículo e confeccionaram uma pequena cena a partir do provérbio “Espere o melhor, prepare-se para o pior, e receba o que vier”. Havia quinze vagas. O pessoal do Royal Court optou por selecionar treze participantes².

Desembarcaram no mezanino do prédio da Fiesp, na avenida Paulista, local do curso, a diretora Lyndsey Turner, o dramaturgo Mike Bartlett e, claro, a própria Elyse. A tríade cumpriu dois turnos durante a semana de workshop (18 a 24 de novembro): de manhã com os selecionados e à noite com os quinze integrantes do 3º Ciclo de Novos Autores do Sesi/British Council.

Lyndsey Turner é uma das diretoras que compõem o corpo artístico do Royal Court. Bartlett é um dos “autores-prova-viva” que tem sua carreira impulsionada pela companhia. Sua peça *Cock* fez algum barulho no Upstairs, em 2009, e recentemente *Love love love* adquiriu *status* e desceu a escada: ficará em cartaz do fim de abril ao começo de junho no Jerwood Theatre Downstairs (em 2011 seu texto *O contrato* foi encenado em São Paulo por Zé Henrique de Paula).

Jovens dramaturgos trabalhando durante workshop do Royal Court Theatre, São Paulo, 2011. Elyse Dodgson aparece no lado direito da foto (sentada, camisa escura). Foto de Elder Baungartner.

2. Afonso Lima, Alessandro Toller, Carlos Canhameiro, Daniela Duarte, Felipe Moraes, Homero Ferreira, Marco Catalão, Mariana Mantovani, Paula Cicolin, Priscila Gontijo, Rafael Ary, Robson Alessandro e Teresa Borges.

Os três britânicos orientaram o workshop juntos – contando com o auxílio da excelente tradutora Paula Lopez, atriz da Cia. OPOVOEMPÉ.

O Royal Court estampa em linhas claras que o que lhe importa é a prática da criação e o relacionamento da obra com o público. As considerações teóricas ficam para segundo, terceiro plano. De fato, o conteúdo do workshop privilegiou jogos de estímulo para criação e relatos sobre a experiência

O ROYAL COURT ESTAMPA EM LINHAS CLARAS QUE O QUE LHE IMPORTA É A PRÁTICA DA CRIAÇÃO E O RELACIONAMENTO DA OBRA COM O PÚBLICO. AS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS FICAM PARA SEGUNDO, TERCEIRO PLANO.

que cada um tem em sua respectiva seara. Pode-se entrever quase um descaso pelo acadêmico. Mas isso, a bem da verdade, ajusta-se à tradição britânica teatral. Em *Teorias do teatro*, do professor e crítico Marvin Carlson,

nota-se que a herança teórica dos ingleses, desde o Renascimento, é mais diluída em relação à dos colegas franceses e alemães, por exemplo. O investimento britânico no pensamento, sustenta Carlson, é “pragmático e tem os pés no chão”³.

Pragmático + lúdico = soma mais exata para descrever o workshop. Elyse, Bartlett e Lyndsey iniciavam os encontros com dinâmicas para desarmar corpo e mente – chegávamos a formar roda de vôlei antes de pegarmos caderno e caneta. Os ingleses apregoam que a maneira mais eficaz de aprender é jogando. Tônica dominante. Lançaram muitos exercícios ao longo dos cinco dias. Espécie de fichário de Viola Spolin para dramaturgia⁴. Não há dogmas ou métodos rígidos nos quais o Royal Court se ancora. Por outro lado, os exercícios propostos também não são inovadores. O que pretendem é dar continuidade ao projeto de fomentar novos textos que tragam questões urgentes sobre a realidade na qual os dramaturgos estão inseridos. Desde a saída frisaram: viajam para descobrir dramaturgias conectadas à realidade aqui e agora desse ou daquele país, temas que radiografem em alguma medida essa ou aquela sociedade.

Essa é a verdadeira parceria: o Royal Court estende à mesa suas experiências e conhecimento e, ao mesmo tempo, oferece pratos vazios para os dramaturgos emergentes rechearem com textos novos com sabores locais. Revelaram como pediam ávidos a escritores do Oriente Médio que lhes enviassem textos criados e aquecidos pelo calor da Primavera Árabe.

Na colmeia dos exercícios práticos aferroava-se o desenvolvimento de personagens, de diálogos, de conflitos. Em especial Bartlett e Lyndsey dimen-

3. Marvin Carlson, *Teorias do teatro*, São Paulo, Ed. Unesp, 1995, p. 229.

4. Referência à obra da diretora norte-americana que desenvolveu jogos de improvisação como método teatral.

sionavam uma peça de teatro como “o esforço de personagens portadores de objetivos e vontades para superar obstáculos. O drama residiria nesse espaço de resistência, com forças contrárias em ação”. Esses princípios remontam à obra do filósofo idealista alemão Hegel⁵, cujos estudos da “poesia dramática” podem ser encontrados em boa parte dos livros sobre dramaturgia.

Para o penúltimo encontro, Elyse pediu que cada dramaturgo levasse uma proposta de um texto por escrever. Os três se encarregariam de prestar assessoria no desenvolvimento. Sugeriu que aproveitássemos temas emergidos do dia a dia das aulas.

Com tempo escasso, os treze projetos foram divididos entre os três ingleses e discutidos cada qual com seu respectivo autor. O Royal Court sabe o que quer. No pré-sal criativo de muitas ideias, eles perfuravam pontos precisos. Estavam interessados em histórias planificadas a partir dos princípios mencionados anteriormente e que jorrassem particularidades brasileiras, como menção ao período da ditadura, ao descaso com comunidades indígenas ou ao ingresso de adolescentes no tráfico de drogas.

No último dia de workshop, Elyse estabeleceu um prazo para os treze enviarem seus textos ao Royal Court. Todos seriam lidos com chance de integrarem-se à muito bem organizada pauta de apresentações do Jerwood Theatre. Apólice de seriedade e articulação, o Royal Court recebe anualmente centenas de textos em suas línguas de origem, os traduz, os lê e responde aos autores com pareceres técnicos. Sem exceção.

Há um arejado paradoxo na vocação do Royal Court de pairar sobre pilares convencionais da dramaturgia e ao mesmo tempo “descobrir” autores que ousam e exploram novas possibilidades formais, assoprando do chão as folhas paradigmáticas de elementos caros à companhia, como enredos delineados, identificação potencializada do público com personagens, obstáculos montanhosos a serem vencidos, ações promovidas através de uma relação causal, diálogos cheios de tensão e por aí afora (ou adentro)⁶.

É esse dinamismo que pigmenta a imagem da instituição: uma companhia tradicional e popular disposta a sublinhar o novo. “Theatre should take

HÁ UM AREJADO PARADOXO NA VOCAÇÃO DO ROYAL COURT DE PAIRAR SOBRE PILARES CONVENCIONAIS DA DRAMATURGIA E AO MESMO TEMPO “DESCOBRIR” AUTORES QUE OUSAM E EXPLORAM NOVAS POSSIBILIDADES FORMAIS.

5. G. W. F. Hegel, *Estética: Poesia*, Lisboa, Guimarães, 1964.

6. Sarah Kane, por exemplo, foi um nome muito citado pelos três, com considerações sobre seu processo de criação muito particular. Sua primeira peça, *Blasted* (Ruínas), estreou no Royal Court em 1995 e teve repercussão meteórica com destaque em jornais e programas de tv.

JÁ VISTO

risks” (O teatro deve correr riscos), dizia Devine, endossando o democrático direito de falhar que um artista possui.

P.S.: Com tamanha longevidade, é difícil encontrar projeto similar por aqui. Iniciativas do gênero tomam vestes de evento. Infelizmente, como são onerosas, a continuidade vinagra. Mas com a revalorização da figura do dramaturgo dos anos 1990 pra cá, há instituições e personalidades atentas a esses passos. Em 2002, Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas, organizaram a repercutida Mostra de Dramaturgia Contemporânea, dentro do Teatro

COM TAMANHA LONGEVIDADE, É DIFÍCIL ENCONTRAR PROJETO SIMILAR POR AQUI. INICIATIVAS DO GÊNERO TOMAM VESTES DE EVENTO. INFELIZMENTE, COMO SÃO ONEROSAS, A CONTINUIDADE VINAGRA.

Popular do Sesi. O projeto estendeu-se por mais um ano, ocupado por textos de autores de outros estados. O Centro Cultural Banco do Brasil mantém em seu tecido de programação ciclos de leituras dramáticas

com diferentes curadorias. O Satyrianas é um polígono de atividades teatrais fermentadas pela Cia. Os Satyros na pia batismal da praça Roosevelt. A cada edição, a estatística de textos teatrais inéditos tem picos. O Letras em Cena leva leituras de peças ao grande auditório do MASP, uma idealização de Clovys Torres e Marina Mesquita desde 2006. O próprio Núcleo de Dramaturgia Sesi/British Council contempla ao final de um ciclo de estudos a produção e temporada de um dos textos amadurecidos em seu *terroir*. E ainda o palco virtual de dezenas de minipeças escritas por diversos autores no projeto Teatro para Alguém, invenção de Renata Jension e Nelson Kao com produções exclusivas para internet.

ALESSANDRO TOLLER é dramaturgo e formador no curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro.

NESTE NÚMERO

Ponto de Convergência – O dramaturgo na sala de ensaio

Dramaturgia: presença e fronteiras – Marcos Barbosa

Afinidades eletivas – Fátima Saadi

Entrar na poesia... – Ana Kfoury

RODA DE CONVERSA

Aimar Labaki, Ivam Cabral e Luís Alberto de Abreu debatem o papel do dramaturgo no teatro de hoje, sob a mediação de Marici Salomão

Primeira Fila

O entretempo de Tchekhov nos 30 anos do Galpão – Valmir Santos

Ensaio Geral

Pedagogia e processo de criação – Joaquim Gama

O *corpooral* – Mônica Montenegro

Cenografia hoje: transformações e transgressões. Uma reflexão a partir da Quadrienal de Praga de 2011 – J. C. Serroni

Brecht no Brasil – Nanci Fernandes

OUTRO OLHAR

Cuerpo, memoria y lenguaje. Algunas reflexiones a propósito de un proyecto multidisciplinar en Jerusalén – José A. Sánchez

Vou ler mais esse ensaio em vez de procurar trabalho. (Um olhar sobre a nova literatura norte-americana) – Roberto Taddei

O apropriar-se de si mesmo na obra de Efrain

Almeida – Renata Cordeiro dos Santos

Para Ler

Uma homenagem a Nelson Rodrigues: *Folhetim*, nº 29 – Elen de Medeiros

Já Visto

Royal Court Theatre procura: textos inéditos *from*

Brazil e outros *places* – Alessandro Toller

