

Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura apresentam

# A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938



#4

Б

Outono 2013

## DECO FARKAS POR ELE MESMO

Deco Farkas nasceu em 1985 em São Paulo. Formado em artes plásticas pela FAAP produz vídeos, animações, ilustrações e pinturas, misturando as linguagens com a intenção de produzir algo puramente refrescante e ironicamente ignorante! Recentemente se aproximou da arte de rua com o heterônimo TRECO, pintando qualquer superfície atraente, como muros, portões, pontos de ônibus, caixas de metal, etc. Suas pinturas na rua já foram assunto de documentários, livros de graffiti, matérias de revistas, jornais e canais de tv como a TV Cultura e Rush HD. Já produziu vídeo clipes para músicos como Arnaldo Antunes, animações para a MTV, ilustrações para revistas e jornais, fez cenário para ballet, camisetas, toy-art e projetos gráficos de livros e cd's.

ISSN 2237-2938

# A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#4

Outono 2013

**GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO**

**Geraldo Alckmin**  
Governador do Estado

**Marcelo Mattos Araujo**  
Secretário de Estado da Cultura

**Renata Bittencourt**  
Coordenadora da Unidade de Formação Cultural

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

**CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO**

**Contardo Calligaris**  
Presidente

**Rachel Rocha**  
Vice-Presidente

**Aderbal Freire-Filho**  
**Angela Coelho da Fonseca**  
**Cléo De Páris**

**Lauro César Muniz**  
**Leandro Knopfholz**  
**Reynaldo Marchezini**  
**Samuel Leon**  
**Sérgio Campanelli**

**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 Barretto  
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**  
© Deco Farkas

**Endereço**  
Praça Roosevelt, 222, conj. 101  
Centro – Cep 01303-020  
São Paulo/SP  
Fone: 2292-7988  
Site: [www.revistaalberto.org.br](http://www.revistaalberto.org.br)  
Email:  
[revistaalberto@spescoladeteatro.org.br](mailto:revistaalberto@spescoladeteatro.org.br)

**Impressão**  
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

**Tiragem**  
3 000 exemplares

**N**esta quarta edição de *A[L]BERTO* – a Revista da SP Escola de Teatro –, o enfoque é a sonoplastia como dramaturgia. Não há como falar em sonoplastia sem lembrar a importância do som em nossas vidas – e, evidentemente, se a arte imita a vida, não poderia ser diferente no teatro, no cinema e na TV. Para comprovar essa teoria, proponho ao leitor um teste simples. Escolha um filme qualquer no qual haja uma cena tensa de alguém percorrendo um corredor ou subindo uma escada lentamente. Provavelmente será acompanhada de uma música de impacto. Se, ao assistirmos, diminuirmos drasticamente o volume, perceberemos que o maior impacto da tensão vinha do som e não da imagem. Há, inclusive, trilhas tão impressionantes que a menção do filme nos remete primeiro ao som, depois à imagem. E esse som pode ser um silêncio, como o que Alfred Hitchcock precisou criar para uma cena de seu filme *Os pássaros*.

Também não é possível esquecer que a sonoplastia é uma das oito áreas abarcadas pelos Cursos Regulares da SP Escola de Teatro, que há cerca de três anos fomenta o mercado da economia criativa formando profissionais para os mais diversos segmentos das artes do palco.

O curso oferecido pela SP Escola de Teatro aborda conhecimentos que estimulam a comunicação pelo som e possibilita ao aprendiz criar sua trilha sonora não só para teatro, mas também para cinema, rádio, televisão e outras mídias, oferecendo, desta forma, uma visão mais ampla sobre a sonoplastia. Saber um pouco mais sobre essa arte e conhecer os caminhos que percorre um profissional da sonoplastia pode ser uma descoberta surpreendente tanto para artistas como para os amantes do teatro.

Assim, nós, da Secretaria de Estado da Cultura, através da SP Escola de Teatro, desejamos que este periódico, mais uma vez, seja ponto de partida para muita inspiração.

Uma ótima leitura a todos.

**SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA**

**N**ão por acaso, o silêncio é a trilha que escolhi para escrever a abertura desta quarta edição da *A[L]BERTO* – a Revista da SP Escola de Teatro, cujo bloco temático nos leva a uma discussão cada vez mais vibrante: o papel da sonoplastia no teatro contemporâneo.

Quando pensamos em sonoplastia, temos de levar em consideração a pluralidade de formas que coexistem nos palcos de nossos dias. Por conseguinte, a sonoplastia, atualmente, pode simplesmente preencher um “buraco” causado por uma mudança de cenário; pode reforçar o “tom emocional” de uma cena; e pode, claro, ser compreendida como signo mais complexo, sendo, ela própria, a dramaturgia – questão que mais nos interessa neste momento.

Sem exagero, ousa afirmar que a sonoplastia, hoje, do ponto de vista dramático, se não tem peso equivalente ao do texto, é imprescindível a ele. O sonoplasta tem as ferramentas para interferir drasticamente em uma narrativa, podendo transformar totalmente uma cena, acrescentando poesia, tensão ou qualquer outra emoção/atmosfera/clima que desejar. Assim, para não influenciá-los, escolhi a neutralidade do silêncio como trilha para este pequeno texto.

Alinhada às outras áreas das artes do palco, a sonoplastia, comumente considerada uma das áreas técnicas do teatro, requer muita criatividade. Desde a Grécia Antiga, o teatro se utiliza da representação de sons para melhor contextualizar a plateia – indicando a necessidade de transmitir ao público, através de máquinas ou outros artefatos, a ideia de acidentes naturais, como vento e trovão, por exemplo.

A sonoplastia, tal como a conhecemos hoje, se potencializa com o advento do rádio. A partir dos folhetins e das novelas radiofônicas, a sonoplastia se tornou ainda mais necessária, apoiando a dramaturgia na ação ou narração. Mas é só na década de 1960, em Portugal, que surge o termo “sonoplasta” para designar o profissional que desempenha essa função de manipular registros sonoros, sejam eles músicas, falas ou quaisquer outros ruídos que interfiram na história.

Com o tempo, os efeitos mecânicos/artesanais foram substituídos por efeitos criados a partir de uma tecnologia cada vez mais especializada. No entanto, há um paradoxo aqui. Se por um lado softwares/hardwares são lançados a todo instante, há também muita gente interessada no lado artesanal da sonoplastia.

Enfim, longe de tentar esgotar o assunto, proponho a você, leitor, que, a partir desta edição, abra cada vez mais seus ouvidos às trilhas e/ou sonoplastias dos palcos, do cinema, da TV, do cotidiano. Farei o mesmo, imediatamente, trocando agora o silêncio (neutro) do primeiro parágrafo por uma música suavemente inspiradora. Escolha o seu som favorito e tenha uma ótima leitura.

**IVAM CABRAL**



**D**o pipilar de passarinhos conferindo veracidade às encenações stanislavskianas às intervenções das sonoridades inusitadas de Jean-Jacques Lemêtre para a cena de Ariane Mnouchkine, a sonoplastia do teatro moderno ganhou tonalidades e extensões extraordinárias. Como na iluminação, a construção da arquitetura sonora da cena ganha hoje novos contornos teóricos e amplificação das práticas a ela relacionadas. O lugar da sonoplastia e a diversidade de ações que podem concernir ao desempenho do sonoplasta são o objeto de nosso bloco temático neste número. Para discutir aspectos relevantes desse tema, contamos com as reflexões de Fábio Cintra, Cíntia Campolina, Ricardo Severo e Raíssa Uhiara. Na Roda de Conversa, o tema da sonoplastia como dramaturgia ganha ressonância com as vozes de Ernani Maletta, Martin Eikmeier e Raul Teixeira. Os que compareceram à Roda tiveram ainda o privilégio de contar com a intervenção sempre instigante de Antunes Filho, que trouxe para o debate a perspectiva do encenador.

Abrimos a seção seguinte com a leitura crítica de Johana Albuquerque para o espetáculo *Julia*, da diretora carioca Christiane Jatahy, que nos revela um Strindberg atualizado para a linguagem híbrida do teatro-filme. O motivo combinado do virtual e do real reaparece mais adiante explorado pela pesquisadora brasileira radicada nos Estados Unidos Claudia Tatinge, em artigo que dá lastro à relação entre cinema e performance.

O ator é o tema dominante da primeira leva de artigos da seção Ensaio Geral, começando com a reflexão do professor e filósofo francês Camille Dumoulié, seguido pelo dramaturgo e ator Ivam Cabral: ambos falam, cada qual de uma perspectiva própria, sobre a presença do corpo expressivo no pensamento de Artaud. Na sequência, o ator ganha voz e conduz a narrativa no ensaio da dupla de atriz e pesquisadora Lúcia Romano. A figura do ator-narrador é também o foco da seção Já Visto: a presença na SP Escola de Teatro do diretor e ator francês François Khan – que já transitou pelo Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – mereceu a atenção e o testemunho do jornalista e escritor Roberto Taddei.

O teatro para o público infanto-juvenil – cujo debate é sempre necessário – ganha nesta edição a contribuição do jornalista e dramaturgo Dib Carneiro, que dialoga com especialistas acerca do tema. Fechando o bloco, a condição política da arte é verificada em duas dimensões: da perspectiva das políticas públicas, em um ensaio escrito a quatro mãos por Humberto Dantas e Aldo Valentim, e do interior da própria linguagem poética, na visão da escritora e jornalista Mônica Costa.

Em Para Ler, temos o importante livro escrito pelo crítico Jefferson Del Rios sobre a figura do genial diretor Victor García, responsável por dois dos

mais representativos espetáculos do final dos anos 1960 – *O Balcão e Cemitério de automóveis* –, aqui lido e analisado pelo também crítico e pesquisador Edélcio Mostaço.

Por fim, um último destaque: a linguagem grafiteira transita das ruas para a nossa capa pelo desenho forte de André (Deco) Farkas.

Esperamos que os leitores encontrem neste número vários assuntos de seu interesse e que desfrutem dele!

**SILVANA GARCIA**



**Ponto de Convergência – A sonoplastia como dramaturgia**

Dramaturgia sonora contemporânea – Fábio Cardozo de Mello

Cintra, 11

O fazer sonoro como prioridade no processo de criação – Cíntia

Campolina, 18

Em busca de uma dramaturgia brasileira de musicais – Ricardo

Severo, 35

“Sonoplastia”: termo em desuso? – Rafaella Uhiara, 47

**RODA DE CONVERSA**

Martin Eikmeier, Ernani Maletta e Antunes Filho discutem o

lugar da sonoplastia no teatro, sob a coordenação de Raul

Teixeira, 55

**Primeira Fila**

*Julia*: Um clássico teatral projetado na tela do contemporâneo –

Johana Albuquerque, 77

**Ensaio Geral**

O ator segundo Artaud ou a invenção do corpo – Camille

Dumoulié, 87

O corpo, essa multidão excitada – Ivam Cabral, 98

Notas sobre o ator-narrador – Lúcia Romano, 104

Teatro na escola e escola no teatro: uma relação tão delicada,

uma equação tão complicada – Dib Carneiro Neto, 112

Breve história da relação criativa e crítica entre teatro e cinema:

fascínio e antagonismo – Claudia Tatinge Nascimento, 119

Cultura, arte e teatro: quando a política ocupa o palco –

Humberto Dantas e Aldo Valentim, 129

**OUTRO OLHAR**

Poesia é bricolagem política – Mônica Rodrigues da Costa, 142

**Para Ler**

A trágica, sensual e telúrica trajetória de Victor García – Edécio

Mostaço, 151

**Já Visto**

François Khan: o ator-narrador e o teatro de câmera – Roberto

Taddei, 154



PONTO DE CONVERGÊNCIA



PÁGINA ANTERIOR Experimento  
cênico na rua. Foto do Arquivo  
da SP Escola de Teatro.

# Dramaturgia sonora contemporânea

*Fábio Cardozo de Mello Cintra*

**H**á algum tempo o termo “dramaturgia sonora” vem sendo utilizado no Brasil para nomear o pensamento composicional no plano sonoro da cena.

O que se pode constatar é que ainda há bastante indefinição conceitual nesta área de criação. O termo mais usado é ainda “sonoplastia” – originado da área do rádio e que, em geral, refere-se à ambientação sonora da cena através de ruídos, muitas vezes reforçando uma relação ilustrativa, semântica e pontual (isto é, não ligada a um projeto sonoro que contemple aquela obra em seu todo) com o evento ao qual se conecta.

O plano sonoro é apenas uma das diversas camadas de qualquer dramaturgia. Portanto, falar de dramaturgia sonora é falar das especificidades desse plano. O som, o ruído e o silêncio ocupam um lugar especial e estratégico na rede de relações que é o evento teatral, na medida em que podem tornar-se presença pura ou discurso narrativo. Nesse lugar é que se constrói sua organização, suas formas internas de articulação, enquanto se articula, simultaneamente e de maneiras diversas, com os outros planos do acontecimento a que está vinculado. Torna-se, assim, elemento componente de uma *polifonia* (no sentido pensado por Bakhtin<sup>1</sup> e experimentado por Meyerhold), e ao mesmo tempo um objeto sonoro, uma ideia musical que mantém identidade sonora própria. Pode então exercer funções de diversas ordens, numa escala

1. Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

que pode ir da dramaturgia narrativa mais tradicional até a pura presença física, atuando através de suas qualidades acústicas brutas.

Pensando nessas possibilidades e formas de organização do som no teatro, podemos imaginar, por exemplo, dramaturgias que tenham origem e se desenvolvam unicamente a partir de propostas sonoras.

## MUSICALIDADE E PROPOSTAS TEATRAIS CONTEMPORÂNEAS

É o caso de diversas formas teatrais contemporâneas, que se apoiam, em grande medida, na questão da presença física e real do atuante/artista, e não (direta ou unicamente) nas funções de máscara, mimese, reprodução ou imitação. Temos aí uma conversa interessantíssima entre as ideias musicais e teatrais contemporâneas e as características físicas do som e suas possibilidades, configurando outras maneiras de elaborar o material sonoro.

I Encontro de Sonoplastia da SP Escola de Teatro (2010). Da esquerda para a direita, em pé: Raul Teixeira, Fábio Cintra, Tunica Teixeira, Ricardo Severo e Eduardo Queiróz; agachados: Rafaella Uhiara e Martin Eikmeier. Foto do Arquivo da SP Escola de Teatro



Para o artista sonoro (músico, sonoplasta, *designer*), por sua vez, trata-se de olhar para o fato cênico concreto (já que a concretude é um elemento central nessas formas teatrais), a fim de não se ver tentando ajustar uma visão tradicional de música e composição – mais próxima da visão da narrativa linear – a eventos artísticos de outra ordem, a começar pela não representação.

Como veremos adiante, a música, por sua própria natureza de arte não semântica, sempre utilizou procedimentos que hoje vêm sendo experimentados em propostas cênicas de várias origens.

## ATOR E MUSICALIDADE

Nesse contexto, no caso dessas novas propostas teatrais, o ator e, principalmente, o corpo do ator tornaram-se cada vez mais importantes como centro gerador de dramaturgias. Entre elas, a sonora.

Por esse motivo, embora seja possível pensar a dramaturgia sonora apenas do ponto de vista do artista-compositor, do músico especialista, é fundamental refletir sobre o papel dos outros criadores da dramaturgia.

Mas como os modos de discurso, articulação, composição do ator e do dramaturgo se relacionam com os do músico e os do compositor?

## CORPO E MUSICALIDADE

A relação do ator com a dramaturgia sonora, centrada no corpo, nos fala antes de tudo do sutil; da importância de se desenvolver uma escuta profunda, que estabeleça vínculos fortes e significativos entre o ator e o som em si, antes mesmo de pensar em música, ou musicalidade. É preciso ter tempo e utilizá-lo para a escuta.

Em segundo lugar, há o trabalho com o silêncio. Para além do silêncio dramático, da pausa expressiva: o silêncio musical, que tem sentido estrutural e pode se tornar conteúdo em si mesmo.

Outro foco é a temporalidade, em suas diversas formas, e não compreendida apenas como pulso ou ritmo, ainda que estes continuem sendo pontos essenciais.

Há, ainda, que se pensar a relação acústica do ator com o espaço e tudo que ela implica para a composição sonora, e o acesso ao repertório sonoro o mais vasto possível, incluídos os sons e os ruídos, além das músicas de todos os lugares e épocas.



Tudo isto deve estar presente na relação do ator com seu corpo e com outros corpos, durante seu trabalho como criador de dramaturgias. Porque há dramaturgia sonora latente em todo e qualquer ato cênico: improvisação, composição, organização sonora e performance, originada do ator. O corpo do ator gera a dramaturgia sonora.

Esta, embora costume ser pensada por músicos, não precisa necessariamente ser pensada como “música”, no sentido estrito. O conceito de música é que deve ser repensado e ampliado para acolher os novos conteúdos de organização e pensamento sonoro.

O ator, de fato, se relaciona com o plano das sonoridades organizadas, como linguagem; mas com ênfase no âmbito do corpo e das intensidades afetivas, e menos no plano do sonoro e da construção de sentido musical, ou

seja, no plano do discurso e da narrativa. Ora, é justamente esse plano, o das intensidades afetivas, das emoções, dos impulsos e, em última análise, da presença (do ator, do músico, do corpo, enfim), que o teatro

O ATOR, DE FATO, SE RELACIONA COM O PLANO DAS SONORIDADES ORGANIZADAS, COMO LINGUAGEM, MAS COM ÊNFASE NO ÂMBITO DO CORPO E DAS INTENSIDADES AFETIVAS, E MENOS NO PLANO DO SONORO E DA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO MUSICAL.

contemporâneo levanta como novo parâmetro de organização da cena – no nosso caso, da dramaturgia sonora. Isso não torna a relação entre som e cena mais superficial e episódica; ao contrário, aproxima as essências do trabalho do ator e do artista sonoro.

Outra questão é a dupla função exercida pelo som que, ao mesmo tempo que significa ou age sobre o espectador, significa e age sobre o ator – e os dois significados podem não coincidir, o que provavelmente acontece na maioria das vezes. Na dramaturgia tradicional, isso eventualmente implicaria a resolução de problemas narrativos. Nas formas híbridas do teatro contemporâneo, apenas é.

## DISCURSO, CÓDIGOS

Ao mesmo tempo, o plano sonoro no teatro é um *locus* em si, um lugar onde se desenvolve um discurso que tem seus códigos e modos de articulação, diferenciados, ainda com a importante particularidade de a voz do ator e o texto teatral dele participarem fisicamente.

A questão que vem à tona então é: como o ator e o artista sonoro podem compor, criar, estruturar essa camada, em pé de igualdade com as outras componentes do evento? E como o espectador, ou participante interativo, exerce sua escuta com essa consciência?

Existe um discurso que se possa nomear musical no teatro?

Se não, em que medida se pode falar de musicalidade no teatro? Esse é um termo que nos fala, afinal, apenas de uma certa sensação que nos recorda a música, e costuma ser associado quase que unicamente ao plano rítmico.

É certo que a presença de uma musicalidade latente faz diferença. Mas constitui um discurso em si?

A resposta é que sim, existe tanto música como musicalidade em qualquer cena teatral, mas ela se estrutura na fronteira entre os planos; atua, de certa forma, como se fosse invisível – ainda que esteja no primeiro plano. É o arcabouço, a estrutura subjacente que nos ajuda a ver, ouvir e compreender. Dramaturgia, afinal. Sonora.

Na prática teatral, ator e encenador costumam valer-se de metáforas e aproximações a fim de expressar e precisar suas ideias. De um lado, perde-se uma suposta exatidão em relação ao material sonoro em si e à sua organização, contidos no objeto sobre o qual se discursa; de outro, no entanto, esse discurso torna-se mais rico e talvez mais útil, em dois sentidos: primeiro, porque agregam-se camadas de percepção afetivas, culturais etc., que costumam ser “esquecidas” no discurso tradicional da análise musical, sempre voltado para as questões técnicas e científicas da música, seja no plano da composição, seja no da acústica etc.; segundo, porque focam-se aspectos considerados importantes para a dramaturgia, para o ator, que muitas vezes não são levados em conta porque, por sua vez, são desconhecidos do músico ou sonoplasta.

## COMPOSIÇÃO E DRAMATURGIA SONORA: MATERIAIS, IDEIA, REDE

A dramaturgia sonora só se dá, de fato, no momento do ato teatral. Dela participam atores/*performers* e público.

O ator cria ação sonora a partir do primeiro momento. Essa ação pode ou não vir a se tornar dramaturgia, dependendo do caminho realizado pelos autores, da proposta de utilização do material sonoro. Por exemplo, se sons representam ou não representam, em que medida se configuram como signos.

As relações de construção de uma linguagem sonora não precisam vir necessariamente do repertório musical reconhecido como tal, mas podem vir também de formas de organização sonora que obedeçam a outros critérios: afetivos, por exemplo.

No entanto, o material sonoro também, e fundamentalmente, se organiza a partir de suas relações concretas. Isso quer dizer que a dramaturgia

sonora é estruturada e atua em diversos planos, ou camadas, que podem ou não se interpenetrar.

Quando deixamos o espaço teatral, devemos necessariamente sentir a lembrança de uma unidade sonora, de uma ideia. A ideia sonora que integra uma dramaturgia tem uma identidade híbrida, formada pelas relações dos sons entre si e entre eles e todos os outros elementos: espaço físico, espaço acústico, luz – conforme uma *mousiké*, uma entidade significante única, composta por todos esses elementos.

O que nos revela a verdade da dramaturgia sonora, então, é nossa sensibilidade física e afetiva e nossa acuidade intelectual para a leitura da cena sob o ponto de vista musical.

Isso quer dizer que nós, espectadores, ou melhor, participantes interativos, somos parte da dramaturgia sonora, em muitos níveis (por exemplo, no físico, no afetivo, no intelectual). Somos um dispositivo de apreensão, de escuta dessa dramaturgia. Assim, a dramaturgia sonora se expande, se transforma. Narrativo ou não, impondo-se em maior ou menor grau, é o *pensamento sonoro* que pode ser chamado de dramaturgia sonora.

## DRAMATURGIA SONORA E MÚSICA CONTEMPORÂNEA

A música, por sua natureza, sempre operou a composição através de procedimentos como montagem, contiguidade, desconstrução, acaso e outros. O fato de se lidar com a oposição som/silêncio como dado básico fez com que a música desde sempre funcionasse como um jogo, em que se montavam e desmontavam elementos e no qual questões como a repetição e o desenvolvimento do material sonoro fossem o modo por excelência pelo qual se

cria sentido. O tempo, consequentemente, torna-se um valor concreto e conteúdo essencial da música.

O século XX traz essa questão para o primeiro plano na Europa e, como outras artes, a música passa

a refletir e discutir seus próprios procedimentos, a repensar o som como matéria de trabalho e a assumir, entre outros dados, o ruído e o acaso como novos assuntos. Timbre e intensidades deixam de ser coadjuvantes das alturas e durações. As fórmulas de tempo e a tonalidade são subvertidas em favor de uma liberdade total de composição.

As tecnologias de reprodução sonora, criadas no final do século XIX e desenvolvidas dali em diante, mudaram radicalmente a relação entre músicos

CORPO, PERFORMANCE E QUESTÕES DE TERRITÓRIO, ASSIM  
COMO PROCEDIMENTOS COLETIVOS DE CRIAÇÃO TÊM  
MOSTRADO QUE AS AFINIDADES DE CRIAÇÃO ENTRE  
MÚSICA E TEATRO SÓ TENDEM A CRESCER.

e ouvintes, possibilitando a escuta de uma orquestra no interior da selva ou dos sons dessa mesma selva no centro de uma metrópole.

PONTO DE CONVERGÊNCIA  
[a sonoplastia como dramaturgia]

A música, portanto, vive há tempos a experiência do deslocamento no tempo e no espaço, e aprendeu há muito a usar procedimentos que criam discursos não lineares. Essa experiência tem vindo ao encontro das necessidades atuais do teatro e de outras artes, como a dança. As questões do tempo, da repetição, da fragmentação, típicas do pós-moderno e continuadas hoje, podem ser aprendidas, pensadas e realizadas com o arsenal técnico e composicional acumulado pela música concreta, eletroacústica e pela obra de compositores como John Cage.

Nesse panorama, o teatro vem se revelando um espaço ideal para as experiências das linguagens musicais contemporâneas. Cada vez mais, temas como espacialização sonora, por exemplo, vêm se tornando comuns às duas áreas.

Corpo, performance e questões de território, assim como procedimentos coletivos de criação têm mostrado que as afinidades de criação entre música e teatro só tendem a crescer.

Para finalizar, um vocabulário breve de termos comuns na música contemporânea e utilizados no cotidiano do teatro atual pode dar uma ideia do estado atual de colaboração entre as duas artes: densidade; esgarçamento; linearidade/não linearidade; simultaneidade; colagem; módulo; direcionalidade; velocidade; superfície; textura; repetição; acaso; silêncio; justaposição; rede.

Tudo indica que estamos em um momento ideal para aprofundar e dar consistência a essa parceria sempre difícil entre música e dramaturgia.

**FÁBIO CARDOZO DE MELLO CINTRA** é músico e educador; docente do Departamento de Artes Cênicas da ECA – USP e professor convidado do curso de Sonoplastia da SP Escola de Teatro; dirige também o coletivo KANDA!, dedicado à pesquisa e criação de experimentos cênico-musicais.

# O fazer sonoro como prioridade no processo de criação

Relatos de procedimentos pedagógicos para concepção da trilha sonora teatral

*Cintia Campolina*

## INTRODUÇÃO

O trabalho do sonoplasta tem sido amplamente discutido. O campo é vasto, na dramaturgia cinematográfica, televisiva, teatral e na propaganda comercial há diferenciadas abordagens e soluções. O cenário teatral atual, composto por um número expressivo de coletivos teatrais, apresenta características diferenciadas para o sonoplasta, se confrontado com o passado. Trato, aqui, do sonoplasta ativo e propositivo, não resumindo sua participação somente na inclusão sonora em determinado momento da peça teatral, mas abrangendo sua atuação nos processos de trabalho, desde a concepção sonora até a montagem final do espetáculo. Para este tipo de posicionamento há um trabalho anterior de concepção, composição e discussão do conteúdo sonoro a ser inserido. Está em seu cotidiano de trabalho: a seleção de sons e pesquisa do ambiente sonoro em que se passam as cenas; pré (trabalho de planejamento e primeiras conversas com diretor) e pós-produção de gravações (edição e gravação dos materiais selecionados); execução ou definição de quem executará a trilha; organização das entradas sonoras dando o caráter de espacialidade e temporalidade; elaboração do mapa de som; composição de música original; coordenação das gravações em estúdio; determinação de quais equipamentos sonoros (mesas de som,

microfones, instrumentos musicais etc.) serão utilizados na peça, dentre outros. O processo ideal para o sonoplasta ativo envolve sua participação nas etapas iniciais da encenação, que incluem as primeiras leituras do texto e as criações dos personagens, pois nestes já são apontadas atmosferas sonoras que podem ser contempladas posteriormente. Para isso, torna-se necessário o acompanhamento dos ensaios e conversas insistentes com o diretor e em muitos casos também com os atores e cenógrafos, porque o sonoplasta cria e aponta soluções sonoras nessas situações, é o som vivo, presente e atuante no momento da criação.

A encenação teatral permite uma gama de possibilidades sonoras, então qual a melhor solução? As soluções são encontradas de acordo com o texto proposto e traçando fios entre temporalidade, espacialidade, dramaticidade, signos e outras dezenas de vertentes que nos levam a tomar determinadas decisões e que na maioria das vezes estão em processo de maturação. Além de todos esses aspectos, a linguagem sonora deve adotar uma postura com relação à inserção sugerida e deve combinar-se ou contrapor-se a esses elementos e, assim, proporcionar ao

espectador percepções das situações de muitas maneiras. Costumo dizer que o sonoplasta conduz o espectador para onde ele quer, com a cor que ele quer, com a intenção que ele

quer, com a imagem que ele quer, com o andamento que ele quer e pode favorecer ou dificultar interpretações propostas pelo texto. Por isso, o sonoplasta é um pesquisador incansável – tem em seu repertório um universo sonoro que vai desde ruídos, música instrumental, canções, além da opção de utilizar a trilha ao vivo ou gravada – e estão entre as especificidades de seus estudos os aspectos da física, a percepção psicoacústica, as funções semióticas e semânticas e a qualidade estética do som.

Discutindo algumas possibilidades da participação do sonoplasta nestes processos de trabalho e baseada em vivências com coletivos teatrais e experimentos em âmbito acadêmico, disponho aqui diversas percepções sobre a criação sonora e as relações de trabalho do sonoplasta. Ao longo de toda minha trajetória como musicista e educadora, tenho me interessado por processos de investigação artística e pedagógica que estabeleçam diálogos entre o som e a percepção do público. Os processos aqui relatados advêm dos coletivos teatrais nos quais a concepção sonora e a participação do sonoplasta é ativa desde o princípio dos ensaios. Aponto três possibilidades de inserção sonora na cena teatral que contemplam essa postura, dois processos advindos de experiências com discentes e um, autoral.

O SONOPLASTA É UM PESQUISADOR INCANSÁVEL, TEM EM SEU REPERTÓRIO UM UNIVERSO SONORO QUE VAI DESDE RUÍDOS, MÚSICA INSTRUMENTAL, CANÇÕES, ALÉM DA OPÇÃO DE UTILIZAR A TRILHA AO VIVO OU GRAVADA.



## OPUS 1 – ESCUTA CONSCIENTE COMO DISPARADOR NA PROPOSIÇÃO DA TRILHA SONORA

A proposta do primeiro semestre do curso de sonoplastia na SP Escola de Teatro foi refletir sobre a trilha sonora do texto *A gaivota*, de Anton Tchekhov. Naquele momento, nosso cenário era composto por aprendizes iniciantes no curso de sonoplastia, ávidos pela realização de trabalhos práticos, que tinham em mãos um texto desafiador e desconhecido por eles, propondo-se a dar início às discussões sobre som em cena.

No primeiro contato com o material textual, realizamos a leitura com o grupo de sonoplastas e naturalmente alguns questionamentos surgiram: como tratar a trilha sonora de um texto realista? Como estabelecer uma relação entre a música e a narrativa tchekhoviana? Era possível que o som pudesse ser narrativo naquele tipo de texto? Qual o direcionamento que o diretor aprendiz escolheria para compor as cenas? Quais universos sonoros os personagens trariam? Quais sons Trepliov ouviria no momento do tiro? O tiro precisaria ser ouvido pelo público ou somente pelo personagem? Qual a proporção que os sons deveriam ocupar no texto realista? Em meio a tantas



PONTO DE CONVERGÊNCIA  
[a sonoplastia como dramaturgia]

Aprendizes em *A gaivota*, de Tchekhov, 2011.  
Foto de Yvys Bertuce.





inquietações dos aprendizes, as minhas também brotavam e giravam em torno de como conduzir um grupo de iniciantes em composição musical e em pesquisa sonora para que pudessem efetivar proposições interessantes para o texto de Tchekhov.

À medida que as questões emergiam, sugeri autores que abordam conceitos musicais amplos e tomam como base as sonoridades do entorno e os ruídos. O primeiro caminho percorrido foi a investigação sobre o trabalho do educador e compositor canadense Murray Schafer centrado em ecologia acústica, confluência das artes e relação da arte com o sagrado<sup>1</sup>. Os primeiros questionamentos que o autor propõe em seu livro *O ouvido pensante* se referem ao conceito de música, música descritiva e texturas sonoras<sup>2</sup>. Pos-

teriormente, Schafer elabora o conceito de *soundscape*, traduzido para o português como paisagem sonora e que consiste na percepção sonora do mundo com um ouvir ativo, atento e questionador. Com propósitos de

DISCÍPULA E FÃ DAS TEORIAS DO EDUCADOR PAULO FREIRE, CENTREI  
MINHAS PROPOSIÇÕES E INVESTIGAÇÕES JUNTAMENTE COM OS  
APRENDIZES NA PESQUISA, COMO CONCEBE FREIRE QUANDO ABORDA  
QUE “NÃO HÁ ENSINO SEM PESQUISA E PESQUISA SEM ENSINO”...

instigar seus alunos a refletir sobre a problemática do excesso de ruído no mundo, Schafer abordou no primeiro capítulo de seu livro chamado *Limpeza dos ouvidos* uma proposta centrada na percepção dos sons do entorno, da escuta direcionada e de questionamentos sobre sons agradáveis e desagradáveis. A partir desse tipo de apreensão do som, o autor elaborou seu primeiro ponto de discussão que abordava as sonoridades e suas consequências no mundo moderno e também atentava para um conceito muito importante para qualquer estudante de som: o do silêncio.

Schafer dispõe como o pesquisador de sons deve proceder para entender as feições significativas sonoras e aponta uma categorização denominada de sons fundamentais, sons sinais e sons marcas<sup>3</sup>. Além da proposição schafariana, me interessavam, naquele momento, processos nos quais os aprendizes tivessem uma prática educativo-progressiva contribuindo para sua autonomia. Discípula e fã das teorias do educador Paulo Freire, centrei minhas proposições e investigações juntamente com os aprendizes na pesquisa, como concebe Freire quando aborda que “não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses quefazer se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino, continuo buscando, reprocurando. Ensino porque

1. Marisa Trench Fonterrada, *O lobo no labirinto – uma incursão à obra de Murray Schafer*, São Paulo, Editora da Unesp, 2004. Em seu livro, a autora aborda detalhadamente as três vertentes da obra de Schafer.

2. Murray Schafer, *O ouvido pensante*, São Paulo, Editora da Unesp, 1991.

3. Idem, *Afinção do mundo*, São Paulo, Editora da Unesp, 2001.

busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar; constatando, intervenho; intervindo, educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade”<sup>4</sup>.

Desta forma, instigados à prática da pesquisa, os aprendizes de sonoplastia optaram pela discussão sobre as categorias de Schafer e mapearam a sonoridade no bairro do Brás. Ouvir atentamente e perceber os sons que os cercavam proporcionou uma série de descobertas, principalmente sobre a diversidade sonora e étnica que os rodeava. Assim, o estudo da ambientação sonora por meio da teoria de Schafer foi o primeiro caminho encontrado para retratação da paisagem sonora de um texto com teor realista. Ao mesmo tempo, ao longo das discussões, outra problemática foi levantada e a percepção de que o ambiente realista não deveria ser explicitado pelo som emergiu. Não seria possível contar apenas com a paisagem sonora que o texto provocava, era redundância demais, ironicamente, até para um texto realista. A partir destas conclusões, foi difícil encontrar um espaço na narrativa para o som.

Os dramaturgos do curso propuseram recortes no texto original e os diretores abordaram o universo tchekoviano de diversas formas. Entretanto, destaco um dos grupos no qual a abordagem sobre o texto de Tchekhov manteve sua estrutura original com cenário e figurinos tradicionais. Os sonoplastas estudaram o som da ambientação proposta pela cenografia e descobriram sons do entorno interessantes para o recorte textual, realizaram gravações e pesquisas sonoras em *softwares* especializados e compuseram a trilha. A solução mais pro-

ductiva foi a introdução do conceito apreendido nas aulas sobre a teoria de Schafer e o som fundamental. O som fundamental está ligado muitas vezes à audição inconsciente, tornando-se uma rotina auditiva, e

O SOM FUNDAMENTAL ESTÁ LIGADO MUITAS VEZES À AUDIÇÃO INCONSCIENTE, TORNANDO-SE UMA ROTINA AUDITIVA E CONSISTE NO SOM DE REFERÊNCIA INCLUSO EM TODO AMBIENTE; É A CONFIGURAÇÃO DE UM ESPAÇO E DELINEIA ONDE O HOMEM ESTÁ INSERIDO.

consiste no som de referência incluso em todo ambiente; é a configuração de um espaço e delinea onde o homem está inserido. Segundo Schafer, esse tipo de som pode afetar a vida do habitante de um lugar e pode ter um significado arquetípico quando está tão arraigado nas pessoas que a falta dele geraria um caos no cotidiano destas. Em *A gaivota*, o grupo de sonoplastas aprendizes iniciou a peça com um som contínuo, na região grave e com intensidade bem reduzida; quase imperceptível esse som permaneceu

4. Paulo Freire, *Pedagogia da autonomia – saberes necessários às práticas educativas*, São Paulo, 1996, p. 16.

durante a totalidade da encenação que ainda contou com alguns sons sinais e marcas. O som que o autor chama de “sinal” é aquele que é ouvido conscientemente e se destaca diante de uma paisagem sonora servindo às vezes como aviso, transmitindo mensagens. Já o que denomina de “som marca” denota a sonoridade típica de um espaço e deve ser preservado, pois pode estar ligado à sobrevivência de um povo de determinado lugar. A partir dessas categorias o autor procura desafiar o pesquisador a problematizá-las e encontrar soluções para que o som se torne agradável.

Essas escolhas fizeram com que o espectador se transportasse para o ambiente sugerido no texto sem a percepção consciente e, com isso, o grupo ganhou na concepção realista sem precisar forjar sons que o texto já propunha explicitamente como latido de cachorro, sons de pássaros e outros que compõem o ambiente rural. É essa percepção que o sonoplasta deve ter, ir além do que é proposto no texto e ousar em suas escolhas sem perder a linha condutora dramática imposta.

## OPUS 2 – COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES PROVOCADAS PELA LITERATURA

Diante dos prazerosos e questionadores desafios propostos pela SP Escola de Teatro em 2011, deparamos com um material norteador literário para trabalho no segundo semestre. A escolha foi o livro *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, e os aprendizes dos oito cursos – iluminação, dramaturgia, cenografia, sonoplastia, atuação, direção, técnicas de palco e humor – deve-

Aprendizes em abertura de processo  
de trabalho, 2011. Foto do Arquivo  
da SP Escola de Teatro.



riam se debruçar sobre a obra e investigar o processo de composição, tendo este como provocador dentro de cada área. Posteriormente, as áreas se juntariam e comporiam possíveis resoluções, o que chamamos de experimento.

As ligações entre literatura e música sempre geram discussões e soluções férteis, principalmente dentro do contexto histórico pela aproximação da música com as correntes do Romantismo e do Simbolismo, que por suas essências já sugerem uma ligação entre som e linguística. Para o sonoplasta, um trabalho centrado em música e literatura gera como pesquisa a abordagem referencial das duas linguagens e, no caso, o profissional deve ter autoridade ou pelo menos um bom conhecimento das duas para se chegar a soluções criativas e instigadoras.

Com a eleição desse material nos cursos da escola, não se tratava apenas de adequar os elementos estruturais da música ao texto literário: era preciso encontrar soluções sonoras para a dramaturgia teatral. Qual vertente musical explorar, já que a música é uma linguagem artística tão vasta e complexa e a maioria dos aprendizes ainda estava assimilando os conceitos teóricos e práticos básicos da trilha sonora? Como seria relacionar o texto dramático inspirado no livro de João Ubaldo com a música? Quais as melhores soluções para inserção do som em cena: sons ao vivo ou gravados? Tudo dependeria da abordagem textual, contudo, nossas pesquisas iniciaram a partir da investigação da obra como um todo, antes de os textos dramáticos emergirem.

No primeiro momento, adotamos como procedimento metodológico para trabalho a leitura do livro *Viva o povo brasileiro*, literatura extensa e cheia de detalhes<sup>5</sup>. No segundo momento, priorizamos a leitura e discussão filosófica e política de capítulos isolados e, por fim, a sugestão de um trabalho que denominei musical-literato criativo, o qual explicitarei a seguir.

A partir das leituras de capítulos, sugeri a composição musical inspirada na literatura de João Ubaldo. Adotei a canção como referencial, pois notei nas discussões que a palavra era um componente importante para todos que liam os capítulos. Muitos anotavam, recorriam ao dicionário para se apropriar de significados e até pronunciavam repetidamente as palavras explorando as possíveis sonoridades. Sugeri que os aprendizes criassem canções que se centrassem basicamente no estudo racial que o autor propõe. Assim, focados no índio, no afrodescendente e no homem branco, os sonoplastas distribuíram os conceitos musicais misturando por vezes os ritmos de samba, rap, toada e elementos como polirritmia, abertura de vozes em

**5.** A escola adotou o método da vigília literária, na qual a leitura textual deve ser ininterrupta de acordo com um tempo estipulado. Neste caso a vigília durou 16 horas e foi realizada em uma sala de aula da SP Escola de Teatro.

um emaranhado de frases melódicas que variavam da harmonia tradicional ao atonalismo. O fazer composicional não veio de teorias pré-determinadas, mas de um processo intuitivo baseado primeiramente em frases melódicas. As reflexões sobre o processo vieram posteriormente e a aproximação da música com os poemas elaborados trouxeram os conceitos de melodia, harmonia, ritmo e propriedades sonoras. As frases dos poemas já traziam em sua essência esses elementos e a organização destes com a melodia ocorreu de forma orgânica. Em depoimento, um dos aprendizes de sonoplastia relata sua composição, a qual retratava o índio:

Aquela música fiz mais com a intuição. Não cheguei a pesquisar padrões e estilos. As poucas referências que tenho é que muitas músicas indígenas sobrepõem compassos simples e compostos [polirritmia]. Aquela estava em 6/8 e utilizei *ostinatos* rítmicos e notas pedais para as partes de canto indígena, fazendo poucos movimentos melódicos, sempre em graus conjuntos, principalmente de 2ª menor ascendente. Para as partes do canto “europeu” coloquei em sobreposição algo bem mais “melódico”, sendo em modo eólio (...). Só não sei dizer os estilos e como fiz, foi processo intuitivo (...) (Cauê Andreassa).

Em outro exemplo, explicito versos de uma das canções apresentadas que retratava a opressão dos escravos e afrodescendentes:

Povo, favela, quilombo, minha nação  
Está contra a riqueza  
e a igualdade entre os irmãos  
A cegueira traz a escuridão  
Que enriquece um país  
Mas muito cuidado,  
Onde há fumaça  
O diabo está aí

*Refrão:*

Como petróleo, transformado em asfalto se vê  
Impotente, pisoteado eu e você

*Coro:*

Ojiji, Gunnugun  
Erupe, Aledá  
Ibooji, Pakoró, Burú,  
Eku, Baja.

*Final em Rap:*

O rabo preto do Brasil é denegrado de vergonha  
Senzala de macacos deslavados.  
A liberdade no Brasil é uma cegueira estaferma,  
Senzala abismo do abominável

A sugestão para a primeira estrofe foi o ritmo de samba e a melodia continha uma célula melódica que se repetia como o rufar de tambores. A canção foi cantada por um coro e denotava assim o lamento universal do povo oprimido contra o opressor. Sobre esse tipo de subdivisão, a pesquisadora americana Claudia Gorbman em seu trabalho sobre música no cinema afirma que a inserção da música no filme pode ser responsável pelo sentimento épico, contudo ela também é classificada como significador de emoção. A autora aponta que, na narrativa visual, a música eleva a individualidade dos personagens representados para um significado universal, sugerindo transcendência, destino<sup>6</sup>. Sob o mesmo ponto de vista, Claudiney Carrasco, pesquisador brasileiro e compositor de trilhas, complementa sobre a canção inserida desta forma no filme afirmando que “muitas pessoas dizendo um mesmo texto simultaneamente tornam esse texto impessoal, como o comentário de uma consciência que está acima dos fatos narrados: a consciência do narrador”<sup>7</sup>. Desta forma, mais uma vez, o processo intuitivo e de memória dos aprendizes atingiu o conceito e provocou a recepção do espectador de forma eficiente.

Na mesma canção, na segunda parte, a proposta foi declamar a letra sob o ritmo de rap. Para isso, *pick-up* e DJ a postos e uma única voz denotando a voz da favela atual. Os elementos como altura, duração, timbre e intensidade estavam presentes a todo momento e quando teorizados ganharam força e reconhecimento, como se os autores da obra estivessem plenamente seguros de suas técnicas e opções. Além destas escolhas, vale notar que a elaboração desta canção contou com uma pesquisa sobre dialetos africanos que a princípio foram explorados por seu significado – encontrados no dicionário de yorubá – e posteriormente por sua sonoridade, completando desta forma a trindade musical: samba,

OS ELEMENTOS COMO ALTURA, DURAÇÃO, TIMBRE E  
INTENSIDADE ESTAVAM PRESENTES A TODO MOMENTO  
E QUANDO TEORIZADOS GANHARAM FORÇA E RECONHECIMENTO,  
COMO SE OS AUTORES DA OBRA ESTIVESSEM PLENAMENTE  
SEGUROS DE SUAS TÉCNICAS E OPÇÕES.

6. Claudia Gorbman, *Unheard melodies*, London, BFI Publishing, 1987, p. 81.

7. Claudiney R. Carrasco, *Syngkronos – a formação da poética musical do cinema*, São Paulo, Via Lettera, 2003, p. 84.

coro africano e rap. Esse primeiro exercício rendeu algumas canções que foram apresentadas descoladas de cenas, como uma proposição de exercício de composição, pois as letras das canções dos aprendizes muitas vezes não apresentavam textos repetitivos e uma estrutura formalizada e padronizada, o que considerei um ganho para a abordagem textual.

Com a chegada dos textos e já trabalhando em grupos, a concepção da sonoplastia proposta para os exercícios cênicos não contemplava a música não original, justamente porque o trabalho com canções e músicas instrumentais pré-existentes já traduzem uma bagagem cultural, histórica, identitária que não nos interessava naquele momento e, sobretudo, porque a utilização de canções nacionalistas não eram pertinentes aos textos propostos. Posteriormente, o estudo aprofundou-se

COMPOR CANÇÕES É BASICAMENTE EFETIVAR A COMBINAÇÃO DE MELODIA, HARMONIA E RITMO; ENTRETANTO, CONSIDERO QUE A GRANDE ASTÚCIA DESSE TRABALHO FOI DESENVOLVER AS CANÇÕES A PARTIR DA MEMÓRIA E DO PERTENCIMENTO DOS SONOPLASTAS.

em canções e no teatro épico. Referenciados por Bertolt Brecht e os *songs*, os aprendizes descobriram a voz do narrador por meio das canções em coro. O primeiro procedimento

realizado foi a eleição de trechos escolhidos por grupos de sonoplastas e a eleição de palavras primordiais desses trechos. A partir das palavras, um eixo temático era encontrado e eram realizadas proposições de frases que posteriormente seriam musicadas, e dessa forma o processo composicional foi instaurado. Compor canções é basicamente efetivar a combinação de melodia, harmonia e ritmo<sup>8</sup>, entretanto considero que a grande astúcia desse trabalho foi desenvolver as canções a partir da memória e do pertencimento dos sonoplastas, centrar em seu universo de repertório e suas habilidades engrandecerem o projeto. Mais uma vez recorro a Freire que aborda essa maneira de ensino em seu capítulo intitulado “Ensinar exige respeito aos saberes dos educandos”, e coloca que o educador deve estabelecer relações entre os saberes curriculares e a experiência social que os educandos têm como indivíduos.

Cito outro exemplo interessante baseado no texto *Lua negra*, dirigido pelo aprendiz Pablo Calazans. A encenação elucidava a questão da liberdade e o posicionamento da mulher perante a sociedade e tratava da história de Maria Bonita em paralelo com a referência a Lilith, a primeira mulher de Adão. A representação contava com três atrizes que se revezavam nos papéis de Maria Bonita, universalizando as mulheres. Neste caso, o grupo contou com uma

8. Melodia é um conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva, já harmonia é o conjunto de sons dispostos em ordem simultânea, e ritmo é a organização do som no tempo. Por fim, canção é música com letra.



equipe também feminina para compor a sonoplastia, eram cantoras, flautista, percussionistas. Dessa forma, o universo feminino estava instaurado e por vezes transbordado de sensualidade e leveza com a inserção das canções e atuação ao vivo das sonoplastas. A interpretação das canções que abordava o universo feminino com esse grupo impulsionou a encenação e completou o ciclo que o diretor propôs enfatizando a força, a feminilidade, a igualdade e a poesia. Neste caso, houve uma alternância de vozes, advindas também do estudo, as quais ora alternavam em uníssono, aí transpondo a voz de uma mulher, ora alternavam com distribuição de vozes, denotando, assim, a diversidade do universo feminino.

Finalmente, neste trabalho coube também o que chamamos de laboratório sonoro, no qual o sonoplasta seleciona ambientes ou dispositivos que preparam os atores para tocar instrumentos, cantar e realizar outros artifícios. Por exemplo, a visita a uma escola de samba, para que os atores entendam o funcionamento de uma bateria, a visita a terreiros e candomblés para observação da utilização de tambores, a ida a concertos e tudo que o texto sugerir e que possa ajudar o sonoplasta em seu trabalho. No curso, alguns sonoplastas trilharam por esse caminho e instrumentalizaram seus atores para tocar percussão e cantar em cena.

### OPUS 3 – EXPLORAÇÃO DO CORPO SONORO DO ATOR EM CENA

Anos atrás participei de um processo teatral intenso com um grupo de atores recém-formados pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desde o início dos encontros, o exercício da coletividade e a inspiração no teatro colaborativo foram fatores importantes na construção e todas as propostas textuais e sonoras eram debatidas e construídas em grupo. Nosso aprendizado era constante e denso, os ensaios englobavam a dinâmica na qual o plano sonoro era estudado por todos e desta forma minhas relações de trabalho eram modificadas a todo momento. Eu já não sabia se eu era a autora da trilha, a colaboradora ou a instigadora e deflagradora de um processo sonoro naquele contexto. Isso proporcionou soluções incomuns, provocações de conceitos e pesquisas intermináveis nas quais eu era a maior responsável, mas não a única. Todo apontamento sonoro proposto por mim tinha seis olhares modificantes e o processo era imediatamente transformado. Caos? Não. Vida, processo ativo.

O texto coletivo permeava a situação da Bala Balena, uma bala comum que almejava ser uma bala de caramelo, uma bala internacional como tantas outras grandes balas *kids*, *softs* e *drops*. Além da trajetória de Balena,



a encenação era recheada de situações tragicômicas do cotidiano – uma operação em um hospital público, uma visita de amigas de infância a uma colega com câncer em fase terminal, uma habitual entrevista de emprego e um culto religioso inescrupuloso – tudo isso com a linha condutora dramática de uma caixa de desejos que o espectador era instigado a compor dentro de seu próprio cotidiano.

Diante dos levantamentos de cena e do grande material musical que os atores proporcionavam, neste trabalho meu centro de pesquisa foi o ator e sua musicalidade corpórea. Minha metodologia para essa abordagem continha trabalhos de oficinas de música para que os integrantes tivessem a apropriação de conceitos como pulsação, compasso, ritmo, melodia, propriedades sonoras e desenvolvimento da percepção auditiva. Igualmente, pesquisei concepções de encenação e com elas obtive um novo olhar sobre diversas sonoridades para reflexão. Comecei a investigar alguns dos principais diretores do teatro moderno e seus processos com os atores. O estudo me interessava no sentido que estes deixavam um pouco de lado a racionalidade e a teoria contida nos textos clássicos e colocavam em exercício a corporalidade do ator, muitas vezes expressando o desejo de que os atores também desenvolvessem sua musicalidade e o senso rítmico. Cito por exemplo a aproximação dos conceitos desenvolvidos pelo músico suíço Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) – processos que explicitaremos a seguir – à concepção de Stanislavski (1863-1938). O diretor não faz nenhuma menção explícita ao método do suíço, mas quando cria o método de formação do ator baseado no tempo-ritmo, suas concepções são bem próximas às do músico. Sua concepção rítmica como inerente ao humano é similar ao pensamento de Dalcroze e ambos tratam do movimento não apenas como corporal, mas abarcando possibilidades mentais, cognitivas e intuitivas. Outra concepção que pesquisei foi sobre Meyerhold (1874-1940), que definiu exercícios de fala e ações baseado em durações musicais, e durante um certo período chegou a citar a metodologia de Dalcroze e a relação da reflexão do sentido dos

gestos e movimentos influenciando o corpo do ator em cena.

OBSERVAMOS QUE NA DÉCADA DE 1970 NO BRASIL OS ENSAIOS DOS GRUPOS TEATRAIS FORAM TOMANDO OUTROS RUMOS, MAIS CENTRALIZADOS NO TRABALHO CORPORAL DO ATOR E MENOS CENTRALIZADOS EM LEITURAS DE MESA.

Observamos que na década de 1970 no Brasil os ensaios dos grupos teatrais foram tomando outros rumos, mais centralizados no trabalho

corporal do ator e menos centralizados em leituras de mesa. Anos antes, principalmente na Europa, experiências corporais sonoras eram experimentadas com os métodos ativos de musicalização e diversos educadores musicais também começaram a elaborar práticas que visavam o aprendizado

musical por meio de atividades corporais e explorações sonoras que pouco tinham a ver com o ensino tradicional de música até então vigente. Assim, cruzando as investigações sobre os modos de trabalho dos diretores renomados que citei, propus ao grupo de atores exercícios corporais sonoros, aprofundando nas teorias do músico e educador Émile Jacques Dalcroze.

Os métodos ativos de musicalização chegaram ao Brasil a partir da década de 1950 e começaram a ser experimentados primeiramente em escolas particulares de música. Posteriormente, a utilização das técnicas foi se ampliando, embora hoje, aproximadamente 60 anos depois, ainda se encontrem em expansão. Dalcroze faz parte do período do ensino da música no século XX e traz propos-

OS MÉTODOS ATIVOS DE MUSICALIZAÇÃO CHEGARAM AO BRASIL A PARTIR DA DÉCADA DE 1950 E COMEÇARAM A SER EXPERIMENTADOS PRIMEIRAMENTE EM ESCOLAS PARTICULARES DE MÚSICA.

tas ativas para o aprendizado, alinhadas a métodos que aboliram conceitos e modos tradicionais da transmissão do saber musical. O músico apresentou uma proposta que relaciona a música ao movimento corporal e que tem como objetivo o estímulo do desenvolvimento global da pessoa na área intelectual, social, afetiva e física. Segundo Regina Santos, “Dalcroze procura responder aos desafios colocados com as questões sobre a conciliação entre sensível (um saber-sensação) e inteligível (do mundo das ideias), corpo e mente, pensamento e emoção, consciente e subconsciente, interioridade (uma realidade subjetiva interior) e exterioridade, subjetividade e objetividade, dionísíaco e apolíneo, e sobre a valorização do emocional, da razão estética, dos estados vividos etc.”<sup>9</sup>.

Abordei com os atores primeiramente as questões que Dalcroze aponta em seu método como o solfejo, a improvisação e o ritmo, este evidenciado no que denomina Eurritmia (bom ritmo – aqui no sentido de fluxo e movimento). Em sua teoria, a Eurritmia abarca todos os elementos da música através do movimento partindo de três pressupostos. No primeiro, ele afirma que os movimentos usados são improvisados e sentidos pelos participantes, não podem ser mecânicos, racionais, mas devem ser um estado mental provocado pelo estímulo musical; depois confirma que a dança é uma arte em si mesma e, por fim, coloca que a Eurritmia é um meio para se atingir a plena musicalidade e desta forma todos os elementos musicais podem ser vivenciados por meio do movimento<sup>10</sup>. O corpo é o instrumento musicalizador

9. Regina Marcia Simão Santos, Jaques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois?, *Revista Debates*, n.4, Programa de Pós-Graduação em Música, Unirio, 2001.

10. E. J. Dalcroze, *Rhythm, music and education*, Salem, Ayer Company Publishers Inc., 1988

e há um gesto para cada som, os gestos são coreógrafos, são sentidos pelo indivíduo. Assim, cada elemento musical proposto pode ser antes vivenciado e seu entendimento e assimilação se torna orgânico e efetivo. No método de Dalcroze ainda há primeiramente a abordagem da conscientização do ritmo natural corporal para depois efetuar o aprendizado de outros ritmos propostos, a experiência musical deve ser vivida com prazer, as imagens rítmicas formadas nos exercícios devem ser experienciadas pela mente, os valores musicais e conceitos são representados pelo corpo e assim assimila-

NO MÉTODO DE DALCROZE AINDA HÁ PRIMEIRAMENTE A ABORDAGEM  
DA CONSCIENTIZAÇÃO DO RITMO NATURAL CORPORAL PARA DEPOIS  
EFETUAR O APRENDIZADO DE OUTROS RITMOS PROPOSTOS.

dos com a vivência, as experiências musicais estimulam a socialização, a comunicação e a criação coletiva.

Uma das propostas dos métodos ativos de musicalização é a de que a

música pode ser vivenciada e experimentada por todos. Portanto, os indivíduos são capazes de se desenvolver musicalmente, sem distinção, a vivência não é exclusiva de alguns e principalmente não está ligada diretamente a um instrumento musical e a um instrumentista reproduzidor de um repertório. Adjetivos arraigados a esta visão, como talento e genialidade musical, são amplamente discutidos e questionados nesses métodos. Desta maneira, com o grupo de atores, constituí a busca por possibilidades sonoras corporais e sonoridades contidas na espacialidade do entorno e na bagagem memorial de cada um e que poderiam fazer parte do texto proposto e iniciei com a preparação vocal de elenco. Encontrei atores que já possuíam o contato musical, outros que já cantam profissionalmente e ainda outros que tinham dificuldades de percepção auditiva; coube, então, perceber

AS EXPERIÊNCIAS COM O MÉTODO DALCROZIANO PROPORCIONARAM,  
ALÉM DA APROPRIAÇÃO DE CONCEITOS MÚSICAIS, UM ESTOPIM  
PARA CRIAÇÃO SONORA DO ESPETÁCULO.

qual aproveitamento extrair de cada tipo de ator e o que cada personagem traria como bagagem sonora. As experiências com o método dalcroziano proporcionaram além da

apropriação de conceitos musicais, um estopim para criação sonora do espetáculo. À medida que os exercícios eram propostos e experimentados pôde-se aguçar a capacidade criadora do grupo e, lembrando Foucault, “o que está em jogo é instigar a criatividade e não sua limitação”. A utilização desse método proporcionou ao ator o conhecimento das suas possibilidades sonoras corporais e tornou-se parte do repertório: sons dos pés (passos, correr, saltitar, dançar), sons de percussão corporal (explorando graves, médios, agudos tocando no peito, nas coxas e no abdômen), sons vocais (guturais, sons afinados, sons de respiração e expiração) e sons das mãos (variados tipos de palmas e estalos). Atentar para esse corpo como

um instrumento vivo, prático, disposto, sonoro e musical foi essencial ao trabalho da sonoplastia. Desconstruir o corpo do ator para explorar a sonoridade gerou criação e a maioria desse repertório criado nos ensaios foi incorporada às cenas.

A saga de Bala Balena era contada por canções, escritas pelos atores na maioria das vezes e musicadas por mim. Já que a peça estava estruturada a partir de constantes temáticas possibilitando uma unidade consistente, optei por dissonâncias vocais, escalas construídas sem parâmetros estabelecidos, frases melódicas curtas e não lineares, harmonias não tradicionais e sem resoluções, todos elementos colaborativos para demonstração do universo perturbador da personagem principal. Essa opção de composição propunha uma alusão aos musicais comerciais, permeando uma crítica à música tonal e com cadências previsíveis, clichês típicos desse gênero. O método de Dalcroze nos serviu quando sugeria um estímulo musical e, diante deste, a reação corporal dava uma resposta certa, mas não mecânica, o que gerou movimentos para o musical desconstruído.

Outro aspecto que pesquisei para introdução dessas metodologias junto ao grupo refere-se ao Teatro da Confluência, citado no trabalho de Schafer. Para ele, esse tipo de abordagem significa a “confluência das artes”, um modelo que o músico aplica em educação musical e em suas composições que são pensadas para execução em ambientes diferenciados<sup>11</sup>. Segundo seu estudo, a ambientação sonora presente faz parte da obra e não pode ser desconsiderada; a confluência significa pensar artisticamente o todo e não isoladamente, assim propõe uma descoberta e uma pesquisa de linguagens intensa a cada obra. Para mim, essas reflexões serviram de estímulo à opção da trilha ao vivo neste espetáculo e da necessidade de os atores tocarem em cena. A questão espacial da música executada ao vivo interfere na dramaturgia e era exatamente essa interferência que procurávamos. A opção pela música diegética deu força ao espetáculo no sentido de afirmação do orgânico, do corpo capaz de execução sonora. Estudamos percussão corporal e obtenção de som em diversos objetos, que não eram instrumentos musicais convencionais.

Vale ressaltar aqui a cena da fábrica de balas, na qual todo o elenco – e neste me incluo – retratava uma fábrica de balas apenas com células rítmicas que foram tratadas isoladamente, sem a predefinição de uma fórmula de

**11.** Marisa Trench O. Fonterrada, *Música e meio ambiente – três eixos para a compreensão do pensamento de Murray Schafer*, MuSimid Centro de Estudos em Música e Mídia, 6º Encontro de Música e Mídia Música, setembro, 2010. Marisa aborda o teatro da confluência baseada no livro: Murray Schafer, *Patria and the theatre of confluence*, Indian River, Arcana, 1991.

compasso e de um ritmo definido e posteriormente acopladas, formando uma composição rítmica sem formatação específica. A dinâmica ocorreu quando propus que cada ator desenvolvesse células que lhes fizessem lembrar sons de uma fábrica. O resultado combinou toques percussivos com as mãos no cenário, composto por cubos vazados de madeira, sons vocais e percussão em objetos. Isso teve a proporção de uma experiência única na qual os atores tocavam em cena com muita destreza e propriedade.

## CODA

Em um emaranhado que combina a pedagogia da escuta, do encontro e da criação julgo fundamental cruzar dados, pesquisar assuntos diversos, investigar o sonoro, perceber o entorno, ouvir os atores, discutir com o diretor, respeitar o outro e sua bagagem sonora e principalmente exercer a escuta atenta e perceptiva. Enraizada em um processo pedagógico-participativo, configuro, assim, as metodologias que utilizo para abordagem de conteúdos e formas, as quais cada dia me instigam mais a continuar criando e compartilhando experiências.

**CINTIA CAMPOLINA** é doutora em música de cinema pela Unicamp, educadora no programa Descubra a Orquestra da OSESP, coordenadora da equipe de música no Programa vocacional da Secretaria de Cultura de São Paulo, formadora de sonoplastia da SP Escola de Teatro e professora universitária.

# Em busca de uma dramaturgia brasileira de musicais

*Ricardo Severo*

## O MOMENTO DOS MUSICAIS

Nos últimos anos, tem sido montado no Brasil um grande número de peças musicais – seja nos moldes dos grandes espetáculos produzidos na Broadway nova-iorquina ou no West End londrino, seja inspirados em compositores ou cantores nacionais. Em resposta a esse crescimento, o mercado tem se aquecido enormemente: só em 2012, foram sete grandes produções a estrear no eixo Rio-São Paulo, movimentando “um exército de atores, dançarinos, músicos, figurinistas, cenógrafos, *peluqueros* e, principalmente, espectadores”<sup>1</sup>. Isso sem contar as inúmeras montagens de médio e pequeno porte, profissionais, semiprofissionais, e mesmo as escolares. Por causa dessa demanda, nos últimos anos têm surgido diversos cursos de formação de atores-cantores-bailarinos, com preparação específica para atuar nessas produções<sup>2</sup>, além de aulas particulares ministradas por preparadores especializados<sup>3</sup>. O momento cênico é dos musicais!

Apesar de um grande apuro técnico e profissional na execução desses espetáculos no Brasil, há uma área específica nesse meio que, nos tempos modernos, teve pouquíssimas oportunidades de ser exercitada: a dramaturgia.

1. Márcia Pereira, Musical \$.A, *Brasileiros*, n. 57, abril de 2012, pp.62-63.

2. Mirna Rubim, Teatro musical contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional, *Poiésis* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, n. 16, dezembro de 2010, pp. 45-46.

3. Edgar Olímpio de Souza. Broadway Brasileira, *Gol*, n. 114, setembro de 2011, p. 86.

Em sua grande maioria, as produções nacionais são de dois tipos: “importadas” (libreto e produção criados fora são trazidos para cá, versados para o português, e artistas nacionais copiam ou, no máximo, recriam o desenho de produção) ou então compilações de canções nacionais conhecidas (organizadas a partir da biografia de um cantor, compositor, gênero musical ou período histórico específico, e “costuradas” com uma tênue história). Os norte-americanos utilizam o termo *revue* para classificar esse subgênero do musical (alguns *revues* que se organizam a partir de canções pop modernas também são chamados de musicais *jukebox*). Os espetáculos importados, obviamente, também podem ser do tipo *revue*, mas o mais comum é o *book show*, que é desenvolvido a partir de uma história, e que usa as canções para impulsionar a narrativa. É mais próximo, portanto, da ópera e da opereta, já que tudo se inicia a partir de um libreto.

No Brasil, houve dois períodos fortes de criação de musicais. O primeiro é bem conhecido e estudado, iniciou-se na segunda metade do século XIX e foi prolífico com suas operetas, revistas e burletas. Mesmo com suas origens estrangeiras (as primeiras operetas eram trazidas da França)<sup>4</sup>, logo as convenções do gênero foram aclimatadas a linguajar e temáticas característicos do nosso país, e muitos autores nacionais se consagraram, como Arthur Azevedo. O novo gênero, que se tornou conhecido como teatro de revista, manteve-se

NO BRASIL, HOUVE DOIS PERÍODOS FORTES DE CRIAÇÃO DE MUSICAIS. O PRIMEIRO É BEM CONHECIDO E ESTUDADO, INICIOU-SE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E FOI PROLÍFICO COM SUAS OPERETAS, REVISTAS E BURLETAS.

popular até meados dos anos 1950, com o teatro musical perdendo espaço para o então consagrado rádio e a iniciante televisão. O segundo período foi por volta dos anos 1960 até o final dos anos 1980, e trouxe um

teatro musical engajado politicamente, com fortes origens no teatro épico e nas ideias de Bertolt Brecht. Entretanto, foi além. A música se integrou ao texto de forma a sustentar o conteúdo político dos espetáculos a partir de uma estética bem brasileira, em temas, sonoridades e narrativas<sup>5</sup>. Dessa época, evidenciaram-se nomes como Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Lyra e, o mais importante de todos, Chico Buarque. Vale ressaltar que a contribuição desse último para o gênero contemplaria vários estudos.

Depois disso, raros autores/compositores/produtores arriscaram-se a criar e produzir um espetáculo musical originalmente brasileiro, a não ser

4. Neyde Veneziano, Melodrama e tecnologia no musical brasileiro, in *Anais do V Congresso ABRACE, GT Dramaturgia: Tradição e contemporaneidade*, Belo Horizonte, 2008, p. 1

5. José Fernando Marques de Freitas Filho, “Com os séculos nos olhos”: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979, tese (doutorado) em Letras. Universidade de Brasília, Brasília, 2006, pp. 14-15.

no formato *revue* (como, por exemplo, os musicais biográficos sobre Chiquinha Gonzaga, Carmen Miranda, Elis Regina e, mais recentemente, Tim Maia). Exceções são o último trabalho de Chico Buarque para teatro, o musical *Cambaio* (compondo as canções, escritas em parceria com Edu Lobo, para o texto de Adriana e João Falcão, em 2001), e o musical *7* (de 2007, escrito e dirigido por Charles Möeller e Cláudio Botelho, com canções de Ed Motta e Cláudio Botelho, um autêntico musical do gênero *book show*).

Cabe agora uma importante observação: para a discussão apresentada aqui, não estão sendo levadas em conta as muitas montagens teatrais no Brasil que utilizam canções, originais ou não, no formato *play-with-music*, principalmente as de caráter infantil-juvenil. Os americanos criaram a classificação desse subgênero específico (algo como peça com canções) para referir-se a espetáculos cênicos

PARA A DISCUSSÃO APRESENTADA AQUI, NÃO ESTÃO SENDO LEVADAS EM CONTA AS MUITAS MONTAGENS TEATRAIS NO BRASIL QUE UTILIZAM CANÇÕES, ORIGINAIS OU NÃO, NO FORMATO *PLAY-WITH-MUSIC*...

que usam a música de forma mais ilustrativa: a encenação interrompe a narração da história quando entra a canção, e segue depois de seu final. Vamos nos ater principalmente ao subgênero *book show*, escrito a partir de um libreto, e no qual a música impulsiona a história.

Esse assunto torna-se relevante principalmente pelo que vem sendo registrado nos dias de hoje como um período de efervescência de musicais importados. Segundo Myrthes Maria da Silva Folegatti<sup>6</sup>, eles já marcavam presença nos palcos brasileiros, ainda que de forma episódica, desde os anos 1960. Mas no final dos anos 1990, uma série de produções sucessivas com grande elenco (em sua maioria atores com forte preparo e técnica de canto e dança) e altos custos de execução se instauraram no país. A multinacional CIE Brasil (atualmente Time For Fun, ou T4F), e mais recentemente a Axion (que se tornou Aventura), além de iniciativas de diretores/produtores como Charles Möeller e Cláudio Botelho, Jorge Takla, Miguel Falabella e José Possi Neto, trazem muitos *book shows* e alguns musicais *jukebox* de origem estrangeira, a maioria versada para o português, alguns com elementos cênicos copiados integralmente, outros, só em parte. A grande afluência de público, ávido pela grandiloquência técnica e artística desses espetáculos, explica o forte crescimento de mercado do teatro musical nos últimos anos.

Diretores-encenadores são assessorados por profissionais do *show business* empresarial, indispensáveis ao crescimento deste outro tipo de teatro pro-

6. Myrthes Maria da Silva Folegatti, *O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros*, tese (doutorado) em Letras, Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2011, p. 158.



fissional que se instalou no Brasil. (...) Infelizmente, não temos formação especializada de *playwriting*. Nem de libretistas capazes de pensar o argumento e a história em música e texto.<sup>7</sup>

Sendo assim, como seria possível preencher essa lacuna? E será que o atual mercado nacional está preparado novamente para grandes espetáculos musicais com libretos e músicas originais criados no Brasil?

## SEGUINDO AS CARTILHAS NORTE-AMERICANAS

Como afirma a pesquisadora Neyde Veneziano, é possível apropriar-se de uma forma de execução desenvolvida pelos produtores norte-americanos para criar espetáculos nacionais bem-acabados<sup>8</sup>. As leis de incentivo auxiliaram patrocinadores a investir cada vez mais nessa forma de entretenimento de grande visibilidade, ao mesmo tempo que os profissionais se espelham nos modelos estrangeiros de produção<sup>9</sup>. Conforme Charles Möeller, no workshop sobre teatro musical ministrado por ele e Cláudio Botelho<sup>10</sup>, é possível apreender que os dois diretores seguem à risca os manuais dos autores norte-americanos no que diz respeito à execução dos espetáculos: com base no libreto e na música adquiridos para a montagem, eles têm praticamente todo o desenho de produção criado antes de se iniciarem os ensaios. Com isso em mãos, os ensaios muitas vezes são feitos em três ou quatro frentes distintas: preparação vocal e canções com um grupo, preparação corporal e coreografias com outro grupo, ensaios de texto com outro grupo, além dos ensaios do instrumental com os músicos. Somente depois dessa preparação, os diretores fazem a marcação de cena. Möeller ainda confessou que prefere “levantar” o espetáculo o quanto antes, para poder repetir tudo quantas vezes for possível. Em geral, seus musicais têm apenas dois meses de ensaio. Esse processo de encenação é semelhante aos utilizados pela T4F, e também é descrito em alguns livros de autores norte-americanos sobre direção e produção de musicais<sup>11</sup>.

7. Neyde Veneziano, É brasileiro, já passou de americano, *Poiésis* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Niterói, n. 16, dezembro de 2010, p. 60.

8. *Idem*, Melodrama e tecnologia no musical brasileiro, p. 4.

9. Renata Sá, Made in Brazil, *Revista da Cultura*, n. 56, março de 2012, p. 27.

10. Notas feitas durante workshop sobre teatro musical, na aula ministrada por Charles Möeller, no Teatro SESC Ginástico, Rio de Janeiro, 17 a 19 de janeiro de 2011.

11. David Young, *How to direct a musical – Broadway your way*, Toronto, Theatre Arts Books, 1995; Donald C. Farber, *From option to opening – a guide to producing plays off-Broadway*, Nova York, Limelight Editions, 2005.



Já o processo criativo do libreto e da música do espetáculo 7, dos mesmos diretores, foi um pouco mais intuitiva. De acordo com Folegatti<sup>12</sup>, o cantor e compositor Ed Motta apresentou uma série de melodias para Botelho que, a partir daí, criou as letras das canções. Esse material inspirou Möeller a escrever uma história livremente baseada no conto de fadas da Branca de Neve, dos irmãos Grimm, com um caráter mais adulto, num processo que levou quatro anos<sup>13</sup>. Mesmo não sendo o espetáculo da dupla que teve o maior

Livros sobre teatro musical.  
Foto do autor.

12. Folegatti, *op. cit.*, p. 163.

13. Tania Carvalho, *Charles Möeller e Claudio Botelho: os reis dos musicais*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2009, pp. 144-145. (Coleção Aplauso).

público, certamente foi marcante pela retomada da criação de espetáculos musicais com música originalmente composta.

Porém, se os experimentados norte-americanos têm publicados livros e manuais sobre todas as etapas de execução de espetáculos de teatro musical (da direção à produção em si, da atuação específica ao preparo vocal e corporal, do *set design* – cenografia, iluminação e figurinos – ao *sound design*), como não prestar atenção aos diversos livros existentes sobre dramaturgia de musicais? É possível encontrar alguns tópicos bem específicos sobre algumas regras a seguir durante a criação de um libreto ou a composição de canções para a cena.

De acordo com Stuart Ostrow, algumas questões básicas que podemos levantar são: a história que eu estou contando é “cantável”? O tema é forte o suficiente a ponto de “explodir” em uma canção? A canção vai acrescentar algo a mais à compreensão que temos de um personagem ou da situação? Com essas simples perguntas respondidas, o aspirante a compositor ou libretista pode poupar horas de tédio do espectador<sup>14</sup>.

Conforme o compositor e crítico teatral David Spencer<sup>15</sup>, é preciso levar em conta outros pontos para que um libreto possa se tornar um musical de sucesso comercial. Deve haver um ou uma protagonista de ímpeto e com um forte e ambicioso objetivo a cumprir. Como “cantar” uma história tende a intensificá-la, é natural que o universo de um musical seja mais exagerado do que o normal, e as personagens sejam mais marcantes. Personagens muito passivos tendem a apenas observar, e acabam impedindo a ação de se desenrolar. Esse ou essa protagonista também deve ser o responsável pela conclusão da história, mesmo que existam outros personagens secundários que o auxiliem na jornada. Deve haver também personagens coadjuvantes interessantes e dinâmicos, que deem suporte ao(s) principal(is). Quanto menos arquetípicos forem, mais profundamente vão sobressair suas distinções, tendo cuidado com histórias que podem correr em paralelo, no pouco tempo de desenvolvimento que tem um musical. Personagens que não tenham uma função específica no desenrolar da história devem ser evitados. A audiência costuma perceber quando algum deles permanece sem resolução na peça.

Quanto à história, Spencer destaca que ela deve ser conduzida pelos personagens, e não pelo enredo. É o personagem que irá se transformar ao longo de sua jornada, não importando qual for o resultado desta. Muitas vezes, um

<sup>14</sup>. Stuart Ostrow, A producer’s Broadway journey, in John Kenrick, *How to write a musical*, 2000. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/write.htm>>. Acesso em: 8 dez. 2012.

<sup>15</sup>. David Spencer, *The musical theatre writer’s survival guide*, Portsmouth, Ed. Heinemann, 2005, pp. 27-56.



PONTO DE CONVERGÊNCIA  
[a sonoplastia como dramaturgia]

Programas de obras  
de teatro musical.  
Foto do autor.

gênero específico fora do melodrama ou da comédia (ficção científica, terror, ação, aventura) pode acabar engessando o material musical, o que não quer dizer que não possa ser usado como “pano de fundo”. Além disso, a história deve ter um conflito que a impulsiona desde o início e não se resolve antes do final. Pode ter momentos de celebração e de realização ao longo da peça, mas a tensão não pode terminar antes do desfecho.

Ainda segundo o compositor, já nos primeiros momentos do espetáculo devem ser mostrados os princípios básicos do tema, do estilo musical, do vocabulário e das regras básicas do universo que está sendo apresentado. Isso deve ser mantido e respeitado durante a peça. A audiência se conecta ou não à história nos primeiros 15, 20 minutos. Um bom número de aber-

tura pode dar as pistas certas à plateia para que ela saiba o que esperar do espetáculo. A peça deve ter um bom tema subjacente, que é o que está sob a história principal. Aquilo sobre o que realmente está se falando.

Universos diferenciados, exóticos ou específicos costumam prevalecer em musicais de sucesso, já que o gênero funciona melhor com o intenso e o exagerado. Cenários urbanos são mais difíceis e vulneráveis ao serem

desenvolvidos em um libreto pela familiaridade do público. Mas isso não é um impedimento para a realização de um bom trabalho. Deve haver credibilidade nesse universo

UNIVERSOS DIFERENCIADOS, EXÓTICOS OU ESPECÍFICOS COSTUMAM  
PREVALECER EM MUSICAIS DE SUCESSO, JÁ QUE O GÊNERO  
FUNCIONA MELHOR COM O INTENSO E O EXAGERADO.

descrito no musical. Mesmo que seja uma fantasia, não se deve ter menos verossimilhança. A história deve respeitar as regras e os limites desse “possível” universo. E, ao final, o equilíbrio deve ser restabelecido, não importando se este for feliz ou trágico. Levar a audiência em uma jornada durante a peça implica, como recompensa por terem chegado juntos ao final, mostrar uma resolução, seja ela boa ou má.

O autor assinala que esses tópicos devem ser cotados de forma cautelosa, já que nada é garantia absoluta de um sucesso comercial. Estas são apenas algumas diretrizes relevantes. E ainda há muitas exceções a serem levadas em conta.

Já os autores Allen Cohen e Steven Rosenhaus assinalam outras “regras douradas”<sup>16</sup> que devem ser pensadas ao se escrever ou compor um *book show*. A plateia deve ser apresentada aos personagens principais o quanto antes. Já que os musicais têm características de melodrama, é importante que a audiência estabeleça seus sentimentos e sua empatia em relação às personagens. Como os protagonistas são exatamente quem eles aparentam ser,

ÀS VEZES, PARA MOSTRAR UMA DETERMINADA CARACTERÍSTICA DE  
UM PERSONAGEM, É PRECISO EVIDENCIAR O OPOSTO EM UMA CENA. É  
O QUE OS AUTORES CHAMAM DE PRINCÍPIO DA OPOSIÇÃO...

quando cantam, eles expressam sinceramente e objetivamente seus sentimentos através das músicas. Apesar disso, alguns compositores, como Stephen Sondheim, trabalham cla-

ramente com o subtexto nas letras de suas canções (uma característica mais comum nas óperas, que têm todo o seu texto “cantado”). Às vezes, para mostrar uma determinada característica de um personagem, é preciso evidenciar o oposto em uma cena. É o que os autores chamam de princípio da oposição: se um personagem, apesar das adversidades, mostra-se confiante frente a uma situação, a plateia tende a ficar solidária.

**16.** Allen Cohen; Steven L. Rosenhaus, *Writing musical theater*, Ed. Palgrave MacMillan, 2006, pp. 30-33.





Eles também apontam que fatos importantes sempre acontecem no palco, na cena. Uma característica que o autor John Kenrick<sup>17</sup> também coloca de uma maneira bem explícita: não diga, MOSTRE! (*show, don't tell!*). Momentos de texto narrativo têm de ser direcionados a uma resolução, já que os números de canto e dança de um musical tendem a “retardar” o avanço da história, criando um efeito “cumulativo” do drama. Ou seja, a cada cena, cantada ou falada, a história tem de avançar. Por isso mesmo, cenas de musicais quase sempre finalizam com questões a serem resolvidas mais adiante na história.

E, para finalizar, Cohen e Rosenhaus colocam que bons musicais não ficam tentando “pregar” para os espectadores, são apenas bom entretenimento que podem mexer com o emocional do público e discutir algum as-

Programas de obras de teatro musical.  
Foto do autor.

**17.** John Kenrick, *How to write a musical*, 2000. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/write.htm>>. Acesso em: 8 dez. 2012.

pecto da vida humana. Nenhum dos grandes musicais tem uma mensagem explícita. Ou, atualizando uma antiga máxima do teatro: se você tem uma mensagem, mande um e-mail (*if you have a message, send an e-mail*).

Estas seriam algumas características bem proeminentes na dramaturgia dos musicais. É claro que essa é apenas uma discussão inicial diante do vasto material bibliográfico, hemerográfico e eletrônico de origem estrangeira disponível. Os norte-americanos estão há muitos anos “exercitando” esse formato no mercado cultural. Sendo assim, seria possível “adaptar” algumas dessas características para o universo brasileiro, a fim de que pudéssemos nos apropriar dessa experiência, não apenas na execução, mas também na concepção total desse tipo de espetáculo?

## O MELHOR DE DOIS MUNDOS

É preciso apontar algumas características fortes da nossa tradição musical e teatral para chegarmos a esse meio-termo. Se por um lado, as canções no teatro musical norte-americano procuram expressar sinceramente e objetivamente os sentimentos das personagens, desde o teatro de revista, nossas canções cênicas trabalham o duplo sentido. Segundo Neyde Veneziano, “a tradição do teatro musical brasileiro está ligada à comédia e à paródia”<sup>18</sup>.

Usando um exemplo bem conhecido de nosso repertório, nota-se que Chico Buarque demonstrou habilidade e um profundo conhecimento da música brasileira ao compor para teatro. Em seu musical *Ópera do Malandro*, as canções, cômicas ou dramáticas, estão recheadas de brincadeiras jocosas, ironias e subtextos. Os protagonistas são todos “anti-heróis” e o desenvolvimento da trama se dá pelo embate dos objetivos de cada um, e não necessariamente porque um está indo contra o objetivo do outro (mais comum nos melodramas). Está mais para uma disputa do que para uma jornada. Os personagens secundários, o João Alegre (que seria o autor fictício da ópera), por causa dos sambas que canta no prólogo e epílogo (releituras de Chico para “Ballad of Mack the Knife”, de Brecht e Weill), parece remeter à figura do *compère*<sup>19</sup> (ou compadre, na adaptação brasileira), um personagem fixo das revistas de ano, uma espécie de apresentador que costurava os quadros e interagiu com a plateia, e às vezes poderia vir disfarçado ou servir de “coringa”. Essa versão

<sup>18</sup>. Veneziano, *Melodrama e tecnologia no musical brasileiro*, p. 1. Ver, da mesma autora, *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006. (Coleção Aplauso).

<sup>19</sup>. *Idem*, *É brasileiro, já passou de americano*, *Poiésis* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, n. 16, dezembro de 2010, p. 56.

de Brecht e Weill, além do *pout-pourri* de árias operísticas no fim da peça, também resgata as paródias, comuns no teatro de revista<sup>20</sup>.

Além dessas diferenças estilísticas mínimas, dá para perceber pontos em comum com os *book shows*: são os personagens que conduzem a história, e os personagens principais e os conflitos são apresentados durante as duas primeiras cenas da peça; os personagens secundários (Tigrão, Geni, Lúcia) têm seu destaque em momentos nos quais a história precisa ser impulsionada para dar sequência a seus acontecimentos. A história do submundo da malandragem carioca no final da Ditadura Vargas é contada irônica e metaforicamente por artistas (do “submundo”?) no final de uma Ditadura Militar: metáfora ou a história por

baixo da história? Ambientada em uma fictícia cidade do Rio de Janeiro no final dos anos 1940, os cenários são idílicos o suficiente para ter uma dose certa de exotismo, mesmo sen-

do urbanos: um bordel, o cais do Porto, o bairro da Lapa, redutos de uma figura que não existe mais nos anos 1970 (quando o musical foi escrito e encenado), o “malandro carioca”. Mas sempre respeitando as “regras” e os valores “amorais” da malandragem. E Duran e Max, no final, acabam se aliando por uma finalidade comum, e deixam seu embate de lado, chegando a uma resolução, sem caráter “bom” ou “mal”. Ainda que trabalhando com o grupo da *Ópera do Malandro* de forma processual<sup>21</sup>, Chico parece estar à vontade nesse gênero, aliando sua experiência como compositor à cena de maneira totalmente integrada e precisa.

Existem muitos pontos passíveis de análise ao se pensar em uma adequação dramatúrgica de musicais norte-americanos para um formato brasileiro: a forma da canção<sup>22</sup>, o tipo de orquestração<sup>23</sup>, a escolha de gêneros típicos

A HISTÓRIA DO SUBMUNDO DA MALANDRAGEM CARIOCA NO FINAL DA DITADURA VARGAS É CONTADA IRÔNICA E METAFORICAMENTE POR ARTISTAS NO FINAL DE UMA DITADURA MILITAR: METÁFORA OU A HISTÓRIA POR BAIXO DA HISTÓRIA?

20. Veneziano, *De pernas para o ar*, p. 56.

21. Chico Buarque, *Bastidores*, direção de Roberto de Oliveira, DVD, 73 minutos, Rio de Janeiro, EMI Music Brasil, 2005.

22. Em termos formais, algumas adaptações já são feitas pelos compositores brasileiros que se arriscam nessa linguagem. Por exemplo, as canções populares do musical norte-americano normalmente aparecem divididas em quatro partes – a forma AABA (“A” equivalendo a uma estrofe musical com uma melodia reconhecível, cantada duas vezes com letras diferentes, seguida de uma estrofe “B”, com uma melodia completamente diferente da primeira, e um retorno à estrofe melódica “A”, às vezes com uma pequena variação, para finalizar). A música popular brasileira é mais adepta da forma ABAB (sendo “A” estrofes que têm letras diferentes e “B” normalmente um refrão, que se repete). O compositor Chico Buarque chegou a usar a forma AABA em sua *Ópera do Malandro* nas canções “Viver do amor” e “Folhetim”.

23. O que os diretores musicais brasileiros comumente fazem para adaptar as grandes e caras orquestrações dos musicais norte-americanos é fazer o que chamam de “Redução de Orquestra”:



da MPB quando a composição utilizar música popular moderna (por exemplo, samba ao invés de rock). Seria pretensioso listar todos em um pequeno artigo, mas consegue-se traçar um caminho para continuarmos a pensar em uma dramaturgia totalmente original, de raiz brasileira, voltada para a criação de espetáculos do subgênero musical *book show*.

Neste momento em que o mercado brasileiro parece estar em seu auge, é preciso voltar ao exercício do fazer, e começar a tirar do papel algumas novas ideias. E se a inviabilidade econômica dos megaespetáculos for um obstáculo na execução, pode-se tentar seguir um outro exemplo bem-sucedido dos palcos norte-americanos: os espetáculos Off-Broadway: peças musicais com poucos atores, poucos músicos, fórmulas dramáticas mais experimentais. Desde o início do século XX, muitos espetáculos que surgiram assim (desde a versão americana da *Ópera dos três vinténs*, a *Rent*, passando por *Rock Horror Show* e *Godspell*), fizeram tamanho sucesso que acabaram sendo levados para os palcos de maior visibilidade da Broadway<sup>24</sup>. No Brasil, houve montagens de sucesso em versão brasileira de todos esses espetáculos citados. Recentemente, estreou uma versão brasileira de *Next To Normal* [Quase normal], um espetáculo off-Broadway de 2008, vencedor do prêmio Tony Awards. Por que não pensar em criar musicais inéditos com esse porte? Esse talvez fosse um jeito mais realista de seguir com a tradição do teatro musical, de uma maneira moderna, mas bem brasileira.

**RICARDO SEVERO** é compositor, produtor musical e publicitário; compôs músicas originais e fez direção musical de mais de sessenta espetáculos teatrais no Brasil, já tendo recebido 18 prêmios por suas trilhas de teatro, dança e cinema; integra a Cia. Mariana Muniz de Dança e é professor-formador do Curso de Sonoplastia para Teatro na SP Escola de Teatro.

substituem boa parte dos instrumentos de cordas, sopros de madeira e metais por sintetizadores ou *samplers*, reduzindo assim o número de músicos para menos da metade, a fim de viabilizar economicamente a produção. Ou, como sugere Marcelo Castro, diretor musical há vários anos nos musicais da dupla Møelle e Botelho, simplesmente escrevem um arranjo diferente. Miguel Sá, O áudio na era de aquário, *Backstage*, n. 194, janeiro de 2011, p. 40.

**24.** Ken Bloom; Frank Vlastnik, *Broadway musicals: the 101 greatest shows of all time*, Nova York, Black Dog and Leventhal Publishers, pp. 94-98 e 232-234.

# “Sonoplastia”: termo em desuso?<sup>1</sup>

*Rafaella Uhiara*

Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. [...] Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência.

GRACILIANO RAMOS, *VIDAS SECAS*.

A língua pode ser reveladora da clareza e da definição dos conceitos compartilhados por uma comunidade. Uma de suas unidades mínimas, a palavra, é, segundo Vygotsky, “um microcosmo da consciência humana”<sup>2</sup>. Eis por que às vezes ficamos fascinados pelas palavras estrangeiras intraduzíveis: elas expressam conceitos bastante concretos para outros povos, mas que para nós são obscuros. Tomemos por exemplo o termo gaélico escocês *sgriob*, que designa “o comichão que se sente no lábio superior imediatamente antes de tomar um gole de uísque”. Ainda que essa sensação nos seja desconhecida, o simples fato de saber que existe uma palavra para designá-la nos deixa mais propensos a identificá-la.

Ao mesmo tempo, há ideias, sensações e objetos que não se traduzem em palavras. Essas lacunas léxicas podem ser lidas como a consequência de uma indeterminação ou desconhecimento de certas ideias, sensações

1. Este artigo é uma nova versão de “Sonoplastia, un mot fantôme”, publicado na revista francesa *Théâtre/Public*, n. 199, 1º trimestre de 2010. O texto original propunha uma reflexão sobre a intraduzibilidade do termo “sonoplastia” para a língua francesa. Agradeço a Thiago Mori o trabalho de tradução do texto em francês, que serviu de base para este ensaio.

2. Lev Vygotski, *Pensée et langage*, tradução de Françoise Sève, Paris, La Dispute, 1997, p. 500. (Collection Essais).

ou objetos; ou ainda da falta de interesse por eles. Reciprocamente, vemos que tais elementos, quando permanecem sem denominação, perdem sua materialidade, como o ilustram os versos de Ossip Mandelstam: “Esqueci a palavra que pretendia dizer / e meu pensamento privado de sua substância / volta ao reino das sombras”<sup>3</sup>. Tendo em mente tais contrastes, propomos uma breve reflexão sobre o crescente desuso do termo “sonoplastia” no teatro brasileiro.

## SONOPLASTIA

A língua portuguesa – diferentemente do francês, do espanhol e do inglês, por exemplo – conta com um termo para definir o “conjunto de sons de um espetáculo”. “Sonoplastia” – palavra de origem greco-latina, bastante coerente com o conjunto do léxico teatral – transcende a esfera do jargão teatral e é reconhecida pelos principais dicionários normativos do idioma. Assim o define o *Dicionário Houaiss*:

- substantivo feminino

Rubrica: *indústria fonográfica, radiofonia, teatro, televisão.*

1. atividade artística e técnica que usa recursos sonoros (música, ruídos, efeitos acústicos etc.) em espetáculos teatrais, filmes, programas de rádio e televisão etc.; sonotécnica; 2. o conjunto de efeitos sonoros utilizados em uma produção teatral, cinematográfica, radiofônica ou televisiva; 3. reconstituição de ruídos que acompanham a ação; contrarregra (rád), contrarregragem; 4. o conjunto das atividades de equalização e edição de sons provenientes de vários canais, em programas de rádio e televisão, trilhas sonoras, gravações fonográficas etc.

Etimologia: *son(o)- + -plastia*

O reconhecimento não se dá apenas no campo lexical: os cursos técnicos e superiores de teatro oferecem estudos de sonoplastia, e há cátedras dedicadas à área.

Entretanto, observando a definição acima, pode-se perceber que, apesar da existência de uma palavra aparentemente unívoca para designar “o conjunto da criação sonora do espetáculo”, suas quatro acepções – nomeando noções bastante diversas – podem torná-la imprecisa. Essa seria uma das

<sup>3</sup>. Citado em Cecília Almeida Salles, *Gesto inacabado: processo de criação artística*, São Paulo, Annablume, 2004, p. 76

possíveis razões para que apenas uma pequena porcentagem dos espetáculos brasileiros empregue a palavra “sonoplastia” atualmente. Fazendo para o presente estudo uma pesquisa em fichas técnicas, foi possível perceber que muitos artistas recorrem a novas expressões, especialmente “criação sonora”, “*design* sonoro” ou sua tradução literal em português, “desenho sonoro”; alguns empregam “trilha sonora”, que designa apenas os sons gravados de um espetáculo<sup>4</sup>. Há casos em que a dimensão sonora não é sequer evocada.

Para entender os motivos para a não utilização do termo “sonoplastia”, entrevistamos Livio Tragtenberg, compositor e autor do livro *Música de cena*<sup>5</sup>; Kako Guirado, “*designer* sonoro”; André Castro, “artista sonoro”<sup>6</sup> português; Fábio Cintra, titular da cadeira de Sonoplastia da USP; Cyro del Nero, cenógrafo e teatrólogo brasileiro<sup>7</sup>; Daniel Esteves, diretor musical, e Gustavo Viggiano, técnico de som.

Constatamos por meio dessas entrevistas que uma das razões que teriam levado ao abandono do termo “sonoplastia” é a sua associação a um trabalho mais técnico, como ressalta Kako Guirado: “A sonoplastia está relacionada hoje em dia ao operador técnico ou técnico de áudio (*sound engineer*), o qual mixa, dispara e opera a trilha de um evento”<sup>8</sup>. Esse não reconhecimento do caráter artístico desse ofício não está

relacionado ao termo em si (como o mostra a definição do dicionário citada acima), mas tem origem principalmente no status do som como mero elemento acessório do teatro

ESSE NÃO RECONHECIMENTO DO CARÁTER ARTÍSTICO DESSE OFÍCIO NÃO ESTÁ RELACIONADO AO TERMO EM SI, MAS TEM ORIGEM PRINCIPALMENTE NO STATUS DO SOM COMO MERO ELEMENTO ACESSÓRIO DO TEATRO.

(retomaremos esse ponto mais adiante). Contrariamente, os criadores e universitários que defendem o uso do termo<sup>9</sup> atacam em geral a tendência a recorrer a uma terminologia anglo-saxã, a despeito da existência de palavras tradicionais cuja etimologia greco-romana remete às origens do teatro. Era a opinião de Cyro del Nero:

O fenômeno de distorção e neologismos na invasão da língua inglesa contra os termos greco-romanos é uma invasão de modismos. A palavra é

4. Foram analisadas cinquenta fichas técnicas de espetáculos em cartaz no Brasil em 2010.

5. Publicado pela Editora Perspectiva, em 2008.

6. Termo escolhido pelo artista por gerar um paralelo com o universo plástico, mas que trabalharia a matéria sonora. Esse termo não é corrente nem em Portugal nem no Brasil.

7. Entrevista realizada por Rafaella Uhiara em 13 de abril de 2010. Cyro del Nero faleceu em seguida, antes da conclusão da primeira versão deste artigo.

8. Entrevista realizada por Rafaella Uhiara em 25 de março de 2010.

9. A saber: Cyro del Nero, Daniel Esteves e Gustavo Viggiano.

*cenografia* e não *stage-design*, “decoração”, *mise en place* etc... *Skenographie* é a palavra original, do primeiro momento do teatro. Cenografia. O mesmo fenômeno acontece com “sonoplastia”. Desenho sonoro, desenho de som, *sound design* etc. são perfumarias, modismos, cultura inglesa querendo ser explícita porque não conhece as raízes da palavra “sonoplastia”, que é a forma mais total de dizer o que queremos a respeito do som formado, plasmado para um espetáculo. A palavra sonoplastia os deixa desconfortáveis. Use modismos com quem gosta de modismos. Mas a essência é sempre greco-romana. Não dê atenção para esses títulos que vieram com o cinema, com os shows. É no teatro que estão as raízes genuínas.<sup>10</sup>

### ATUALIZAÇÃO TERMINOLÓGICA: NECESSIDADE OU MODA PASSAGEIRA?

Esses novos termos, geralmente provenientes do inglês (traduzidos ou não), são cada vez mais utilizados não apenas no teatro, mas também em outros domínios. O objetivo seria romper com a tradição e diferenciar bem o criador do técnico. Coloca-se em destaque a figura do *designer*, autor do *design*, o

que ressalta o aspecto intelectual da criação conceitual – oposta, logo, à “criação industrial” e à produção em massa. Essa tendência se manifesta também na transformação gradativa do termo *iluminador*, que tem passa-

ESSES NOVOS TERMOS, GERALMENTE PROVENIENTES DO INGLÊS, SÃO CADA VEZ MAIS UTILIZADOS NÃO APENAS NO TEATRO, MAS TAMBÉM EM OUTROS DOMÍNIOS. O OBJETIVO SERIA ROMPER COM A TRADIÇÃO E DIFERENCIAR BEM O CRIADOR DO TÉCNICO.

do a designar o técnico ou o operador de luz, enquanto que o criador, aquele que define a concepção da luz de um espetáculo, é frequentemente chamado de *light designer* ou ainda da tradução literal desse termo, desenhista de luz.

Outra razão importante para o abandono do termo sonoplastia reside no fato de que, segundo alguns criadores, ele remete a uma tradição sonora mais “ilustrativa”, como explicita Lívio Tragtenberg:

Dentro da narrativa sonora existem abordagens ilustrativas, conceituais e críticas. O termo sonoplastia, como se conhece historicamente, aborda a narrativa de forma ilustrativa, reforçando eventos já existentes no plano sonoro de uma cena ou reforçando esses eventos. O desenho sonoro é um termo mais amplo, nele as três abordagens referidas cabem.

<sup>10</sup>. Entrevista realizada por Rafaella Uhiara em 13 de abril de 2010.

Ou seja, ele cria uma ideia de todo, um conceito e necessariamente uma narrativa sonora. Prefiro essa designação por ser mais completa e complexa.<sup>11</sup>

PONTO DE CONVERGÊNCIA  
[a sonoplastia como dramaturgia]

Tal posicionamento se deve provavelmente ao fato de que essa palavra surgiu no meio do rádio, de acordo com Kako Guirado: “O uso desse termo ficou marcado no período auge das rádios com o sonoplasta, que além da habilidade técnica, tinha talento musical e sensibilidade, e com diferentes objetos manipulava os efeitos criando ao vivo a trilha das radionovelas. Termo que acredito ultrapassado”<sup>12</sup>.

A questão do possível envelhecimento do termo sonoplastia foi evocada à ocasião do Primeiro Encontro de Sonoplastia<sup>13</sup>, celebrado em novembro de 2010 na SP Ecola de Teatro, em São Paulo. Durante os debates, dos quais participaram diferentes gerações de especialistas de som do teatro, os participantes chegaram à conclusão de que a recusa em empregar o termo sonoplastia parece ser mais corrente

entre os profissionais que se situam na faixa etária dos 35 aos 50 anos. Seria uma forma de contestação de uma tradição sonora narrativa que

julgam ser obsoleta. Já os profissio-

nais mais jovens não parecem, por sua vez, apresentar resistência quanto ao uso do termo, já que não associam o conceito de sonoplastia ao teatro radiofônico. Quanto às gerações anteriores – representadas aqui pelo depoimento (já citado) de Cyro del Nero – justamente por terem acompanhado por décadas o desenvolvimento do som e de seus ofícios, não lhes parece necessária uma mudança léxica que acompanhe cada novidade estética.

Contudo, essas novas terminologias representam um posicionamento da comunidade artística diante da tradição sonora, assim como uma preocupação quanto à precisão daquilo que o termo escolhido expressa. Fica claro que a discussão terminológica tem a ver, para alguns, com uma redefinição do próprio ofício. Tanto é assim que, diante desse debate, representantes do Sated (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão) declararam que as bases salariais dos profissionais do som deveriam ser revistas (para cima). Por ser constantemente associada ao

ESSAS NOVAS TERMINOLOGIAS REPRESENTAM UM POSICIONAMENTO DA COMUNIDADE ARTÍSTICA DIANTE DA TRADIÇÃO SONORA, ASSIM COMO UMA PREOCUPAÇÃO QUANTO À PRECISÃO DAQUILO QUE O TERMO ESCOLHIDO EXPRESSA.

**11.** Entrevista realizada por Rafaella Uhiara em 26 de março de 2010.

**12.** Cf. nota 8.

**13.** Organizado por Raul Teixeira, Rafaella Uhiara, Fábio Cintra, entre outros. Mais informações disponíveis em: <[http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/I\\_Encontro\\_de\\_Sonoplastia](http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/I_Encontro_de_Sonoplastia)>. Acesso em: 26 jan. 2013

domínio técnico, a base salarial dos profissionais do som costuma ser inferior à dos demais criadores do teatro<sup>14</sup>.

## O STATUS “SECUNDÁRIO” DO SOM

O não reconhecimento da sonoplastia enquanto ofício artístico leva não apenas à desigualdade salarial de seus profissionais em relação aos demais criadores teatrais, mas também a uma ausência de espaço para a criação e a uma falta de equipamento técnico nos teatros – inclusive nos teatros de renome. Esse é, aliás, um problema generalizado que não se limita ao Brasil, como pudemos constatar em entrevistas realizadas com sonoplastas franceses<sup>15</sup>, como Alain Mahé: “Na *Comédie Française*, por exemplo, o trabalho do som é frequentemente pensado de maneira menor, ilustrativa, devendo deixar toda compreensão ao sentido dado pelo texto à voz das atrizes e dos

atores; limita-se assim o trabalho do som ou da música não apenas na intensidade sonora, mas também na dramaturgia e no espaço”<sup>16</sup>.

Como já dissemos, esse problema não tem necessariamente relação com a questão léxica: as principais

razões sugeridas pelos profissionais entrevistados – franceses, brasileiros e portugueses – são na maioria das vezes as mesmas. Uma das mais recorrentemente evocadas é o status acessório do som para a existência de um espetáculo teatral. O depoimento do sonoplasta francês Thierry Balasse reúne os principais argumentos nesse sentido:

Acredito que esse problema está ligado à história da chegada do som ao teatro, e ao status “dispensável” desse trabalho. Sempre houve a necessidade de iluminar os espetáculos. Desde o dia em que a iluminação a gás chegou aos teatros foi preciso refletir sobre a concepção da luz e confiá-la a especialistas que estavam começando do zero, que não provinham de outra cultura. Isso se reforça com a chegada da eletricidade, e o termo

**14.** Trata-se de um procedimento equivalente ao da retomada dos termos *scénographie* / *scénographe* em substituição a *décor* / *décorateur*. Mas diferentemente do que ocorre com sonoplastia, neste caso é a retomada de uma terminologia de base greco-latina, o que ressalta a dimensão artística e a modernidade do ofício.

**15.** Alain Mahé, Daniel Deshays, Michel Chion e Thierry Balasse.

**16.** Entrevista realizada em Paris, no dia 7 de dezembro de 2010.



“iluminador” responde a uma necessidade sistemática da criação teatral. Quanto ao som, a coisa é bastante diferente. Ele não é indispensável como especialidade. É uma dimensão “opcional”. Durante muito tempo ele foi atribuição de técnicos ou *bruiteurs*<sup>17</sup>; depois surgiu o som elétrico e, em vez de criar uma nova especialidade própria ao teatro, recorreu-se a criadores sonoros advindos de outros meios, particularmente profissionais do rádio. Eles chegaram com os conhecimentos de suas áreas, suas culturas, e a aplicaram ao teatro, sem criar um novo enfoque, uma nova cultura. Essa nova cultura só surgiria bastante depois, nos anos [19]80, me parece.<sup>18</sup>

Outro fator importante dessa condição “acessória” do som, evocada por quase todas as pessoas entrevistadas, é o fato de que frequentemente os diretores negligenciam a dimensão sonora do teatro: “Nem todos os diretores se ocuparam dessa dimensão, por isso o som segue sendo uma *possibilidade* no teatro, e não uma necessidade com a qual temos de lidar incontornavelmente. Certos diretores nem chegam a pensar no assunto”<sup>19</sup>, afirma Balasse.

Já para Guirado, o interesse pelo som é mais frequente nos espetáculos musicais:

A não ser que o espetáculo fale de música ou tenha como tema a sonoridade, sua utilização, de modo geral, ao longo dos tempos, vem sendo tratada como mero complemento do que se vê, apesar de sua importância. É claro que nos últimos 10, 15 anos, com a possibilidade de novas tecnologias e criadores mais direcionados, a sonorização fica cada vez mais evidente. E é óbvio que devemos sempre pensar que uma linguagem não se sobrepõe a outra, são complementares.<sup>20</sup>

Pode-se concluir destes relatos que os encenadores têm muitas vezes uma visão reduzida do universo sonoro do espetáculo – que integra tanto as vozes dos atores como a acústica do lugar – e os profissionais do som nem sempre se veem responsáveis pela totalidade dos elementos que compõem essa dimensão.

**17.** *Bruiteur* é normalmente traduzido como sonoplasta, mas trata-se, em verdade, de um termo bem mais específico. *Bruit* significa barulho ou ruído. O *bruiteur* é, portanto, o profissional responsável pelos barulhos no cinema, no rádio e também no teatro. Neste último, ele evoca a pessoa que fica nas coxias criando ruídos de modo mais artesanal, não podendo ser confundido com o técnico que dispara as trilhas da cabine de som.

**18.** Entrevista realizada por Rafaella Uhiara em 26 de novembro de 2010.

**19.** Idem.

**20.** Cf. nota 8.

## CONCLUSÃO

A ausência de nome pode ser indício da indeterminação, da falta de importância ou da ignorância quanto a um determinado assunto. Ela pode também ser uma maneira de suscitar desprezo. É de fato importante que haja um termo para definir com precisão um conceito; como enunciava Wittgenstein: “as fronteiras da minha linguagem são as fronteiras do meu mundo”<sup>21</sup>. Quanto menos se desenvolver o vocabulário teatral do som, ou pior, quanto mais ele se atrofiar, mais intangível será a dimensão sonora, pois

é a riqueza de nossas referências descritíveis que torna o mundo visual legível a nossos olhos, mesmo quando se trata de objetos abstratos. O mundo visual, não mais que o mundo sonoro, não nos é dado como uma estrutura *a priori*, mas essa estruturação se cria pela educação, pela linguagem, pela cultura. No campo visual, ela é apreendida aos poucos, através da linguagem verbal e do desenho. Quanto ao som, ela permanece rudimentar, e isso ocorre em todos os países.<sup>22</sup>

O português possui uma vantagem em relação a línguas como o francês, por exemplo, ao contar (ainda) com uma palavra para designar a “totalidade sonora da criação teatral”. Uma possível perda de tal termo apenas acentuaria essa insensibilidade epidêmica em relação à dimensão sonora do evento teatral.

**RAFAELLA UHIARA** graduou-se em Teatro pela Universidade de São Paulo, fez mestrado e atualmente é doutoranda em Estudos Teatrais pela Université de la Sorbonne Nouvelle (bolsa de Doutorado Pleno da CAPES); é membro do Laboratório de Pesquisa em Intermedialidade e Artes do Espetáculo (ARIAS) do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França (CNRS); coorganizou o Primeiro Encontro de Sonoplastia da SP Escola de Teatro, em 2010.

**21.** Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993, p. 112.

**22.** Michel Chion, *Le son*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 174.

## Martin Eikmeier, Ernani Maletta e Antunes Filho discutem o lugar da sonoplastia no teatro, sob a coordenação de Raul Teixeira

**O** silêncio não existe, o movimento existe sempre”. Com esta frase, o diretor americano Robert Wilson sintetiza, de maneira simples, a ideia do palco como o lugar onde se torna visível o invisível. Nada de sobrenatural, no caso; na cena, mesmo o silêncio é construído. Na produção de uma trilha sonora, na composição de músicas originais para um espetáculo, na orientação de atores para o canto e a voz expressiva, o criador de sonoridades para a cena reinventa o termo sonoplastia e amplifica o sentido de dramaturgia sonora.

Para debater os aspectos mais instigantes desse campo de criação, reunimos em uma mesa<sup>1</sup> os músicos compositores Ernani Maletta e Martin Eikmeier – ambos com significativas trajetórias dedicadas ao teatro –, Raul Teixeira, o coordenador do curso de sonoplastia da SP Escola de Teatro, e ainda o consagrado diretor de teatro Antunes Filho, que, mesmo numa passada meteórica, animou o debate sobre criação sonora para a cena.

**RAUL TEIXEIRA:** Quero começar expressando a minha imensa alegria de ter aqui ao lado os meus colegas e principalmente meu mestre Antunes Filho,

<sup>1</sup>. Esta transcrição editada é apenas parte da conversa que se desenvolveu durante o encontro, aberto ao público, ocorrido em 10 de novembro de 2012, nas dependências da SP Escola de Teatro.

que foi com quem aprendi a fazer sonoplastia. Quero apresentar o Ernani Maletta, que é doutor em regência de teatro, na Universidade Federal de Minas Gerais, e veio especialmente aqui para esse encontro... Regente, compositor, maestro, trabalhou muito e ainda trabalha com o grupo Galpão, também com Gabriel Vilela, trabalha com preparação vocal de atores, polifonia vocal com atores. Eu acho que ele tem muita coisa para falar, [*voltando-se para ele*] queremos ter você mais perto da gente nos próximos anos, e muito obrigado pela presença. Está aqui também o Martin Eikemeier, meu braço direito, e esquerdo, na SP Escola de Teatro. Ele é compositor, músico, diretor musical do grupo Latão, há dez anos... O Martin é um grande parceiro, amigo, e está desde o início do curso comigo... Obrigado pela presença... Vamos falar aqui hoje sobre dramaturgia sonora que é nosso assunto... Então, Antunes, para dar início e você começar a falar... Você tem uma trajetória tão grande de fazer peças e fazer trilhas: como é que você escolhe as suas músicas, o que te move para criar uma cena?



**ANTUNES FILHO:** Quando eu tenho de fazer a trilha, eu não sei como é que vai ser, eu faço questão de ficar numa confusão total, absoluta, desordenado, caótico... E dentro do caos, depois, eu vou procurando uma luzinha aqui, acolá... Primeiro eu pego uma sala e encho de coisas, livros, todo tipo de informações, coisas paralelas; depois disso, eu me coloco em situação. Então, quando eu faço o espetáculo, eu quero me colocar em situação... E através da situação é que eu vou resolvendo, degrau por degrau, até chegar no final. Eu nunca sei aonde eu vou chegar, eu vou em frente. Primeiro, fico abarrotado de coisas em cima da minha cabeça e, então, eu começo a procurar um caminho de fazer as coisas... é simples, simples... já posso ir embora... [*risos*]

**RAUL TEIXEIRA:** Não, não é tão simples assim... Você tem espetáculos nos quais as músicas talvez o estimulem a fazer cenas. O que se passa na sua cabeça durante o momento de criar uma cena na sala do ensaio?

**ANTUNES FILHO:** Eu não sei, eu não sei de nada disso, quem sabe é o caos. O caos é que vai dizer o que eu vou fazer, se eu quiser sair, eu não sei... Não tem uma programação para fazer isso, isso, isso... Não tem uma ordem, eu sou desordenado...

**RAUL TEIXEIRA:** Então, Ernani, acho que você pode contar um pouco do trabalho que você desenvolveu lá na universidade, principalmente falar da preparação de canto com os atores, a questão de sonoplastia.

**ERNANI MALETTA:** Bom dia para todo mundo, antes de qualquer coisa eu quero agradecer a oportunidade de estar aqui mais uma vez... Essa escola é uma coisa estupenda... Cheguei, não acreditei que isso existia e ainda estou na dúvida se existe... tamanha a competência das pessoas que pensaram, criaram e conduzem esse processo. É um privilégio estar aqui mais uma vez e fazer parte desta mesa...

Meu trabalho sempre foi, desde o início, metade formativo e metade criativo. Eu comecei a fazer sem saber o que estava fazendo – acho que o processo mais legal é esse mesmo, aprender depois que fez, e estou aprendendo até hoje... – E formativo porque eu fui professor a vida inteira, fui professor de matemática e emendei na música... Minha chegada ao teatro se deve ao Galpão, à Babaya, que é uma das minhas grandes parceiras, ao Gabriel Vilela...

A palavra-chave do meu trabalho é polifonia e não só pensando que as vozes são cantadas, mas pensando no conceito mais amplo de voz que é manifestação do pensamento, voz como manifestação do meu desejo, que não é só sonora... O meu lugar na sonoplastia é um lugar que é muito mais um trabalho com os atores e a execução da música ao vivo, seja tocada ou cantada, do que a montagem de uma trilha que seja produzida mecanicamente. Já fiz um pouco disso, mas praticamente a minha vida foi dedicada a facilitar de alguma maneira que a música ao vivo aconteça independentemente da formação musical dos atores... Eu sempre parto do princípio de que existe um certo equívoco, de uma forma geral: as pessoas falam da música no teatro

A PALAVRA-CHAVE DO MEU TRABALHO É POLIFONIA E NÃO SÓ PENSANDO QUE AS VOZES SÃO CANTADAS, MAS PENSANDO NO CONCEITO MAIS AMPLO DE VOZ QUE É MANIFESTAÇÃO DO PENSAMENTO, VOZ COMO MANIFESTAÇÃO DO DESEJO.

sempre como uma coisa que é o empréstimo de elementos da arte música para a arte teatro, só que isso não é verdade, na minha opinião. Ou seja, a música da qual a gente fala não é a música *no* teatro, *para* o teatro, é a música *do* teatro. Ou seja, o discurso musical é um dos discursos formadores dessa grande polifonia que é o teatro, pensando na polifonia como essa multiplicidade de discursos não hierárquicos e obviamente simultâneos. O discurso musical comunga com esses outros discursos... E à medida que esses discursos vão se entrelaçando, à medida que cada discurso mostra o seu ponto de vista sobre aquele tema e incorpora em si elementos dos outros pontos de vista, vai criando uma teia de polifonias, até que esses vários discursos que eram antes completamente autônomos começam a ficar muito parecidos entre si e, de repente, aparece o discurso do espetáculo, que é a maravilha dessa arte polifônica que consegue, ou que deveria conseguir, a beleza de juntar um coletivo sem matar o indivíduo...

Acabei escolhendo trabalhar com voz e música com pessoas que não sabem música, que não estudam música, ou seja, pessoas que não são músicos. E a minha metodologia – que eu desenvolvo há muito tempo e que agora me levou para a Itália, e está me levando para lugares legais – é uma forma de ensinar a música *do* teatro, ou seja, eu estou buscando uma maneira de mostrar, sob meu ponto de vista, como que o teatro faz música, o que é a música que está na linguagem teatral, no campo de conhecimento teatral...

Não é transformar a música em dramaturgia, é trabalhar com a música que já *é* dramaturgia. No teatro a música já é dramaturgia, é um dos pontos de vista dramatúrgicos na construção do discurso polifônico, e o meu grande

tesão é buscar com os atores, com as pessoas com quem eu trabalho, uma forma de mostrar que, para fazer essa música que a gente vê no teatro, eu não preciso passar pela escola de música, eu posso aprender

NÃO É TRANSFORMAR A MÚSICA EM DRAMATURGIA, É TRABALHAR COM A MÚSICA QUE JÁ É DRAMATURGIA. NO TEATRO A MÚSICA É UM DOS PONTOS DE VISTA DRAMATÚRGICOS NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO POLIFÔNICO...

essa música pensando na música como elemento do teatro, basta que eu saiba como ver esses parâmetros, segundo o universo do teatro. E com isso, é um prazer muito grande ver as pessoas cantarem em cena, tocarem em cena, não como músicos, mas como pessoas que fazem teatro, aproveitando o instrumento da forma mais livre possível, transgredindo todas as regras ou muitas das regras que a escola de música não pode transgredir e fazendo música com o objetivo não de apresentar um concerto musical no meio do espetáculo, mas de passar um dos possíveis pontos de vista que existe dentro do espetáculo.

**RAUL TEIXEIRA:** Vou convidar agora o Martin para falar um pouco sobre dramaturgia sonora, sobre o trabalho que fazemos na Escola e o trabalho que ele desenvolve no grupo dele. O Martin também faz trilha para cinema, fez doutorado sobre um compositor de cinema brasileiro, o Remo Usai, e tem muita propriedade para falar sobre dramaturgia sonora.

**MARTIN EIKMEIER:** Vou pegar a deixa do Ernani, essa coisa da polifonia... O conceito de polifonia na música, ou seja, a ideia de que você tem vozes atuando, se articulando para gerar algo além do discurso individual de cada uma dessas vozes, é um conceito tão interessante, que é do campo da música, mas que seu vocabulário vai ser emprestado para o campo da dramaturgia – a gente conhece no cinema um dos maiores teóricos ou talvez uma das pessoas que mais contribuíram para um raciocínio sobre cinema e dramaturgia que é o Eisenstein que vai justamente emprestar esse vocabulário da música, tão



útil que ele é... Ou seja, essa ideia de que você tem uma somatória de vozes que, na sua articulação, produz conteúdo, produz discurso. Ou seja, quando se põe *em relação com*, quando a música se põe em relação com a cena, com a voz do ator, com a luz, ela já é outra coisa, ela já é dramaturgia, como disse o Ernani. E é sempre um grande desafio lidar com isso no campo da música porque a música é uma arte extremamente abstrata, ela não é discurso ainda, ela constrói discurso quando ela se põe em relação com a cena e, do ponto de vista autônomo, ela se põe em relação com o tempo... A gente frequentemente atribui adjetivos à música, na conversa social, na prosa... Roland Barthes<sup>2</sup> tem um texto em que fala isso, que raramente você fica sem atribuir

2. Refere-se a Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.



algum predicado à música quando você a ouve... Esse é sempre o primeiro caminho que você estabelece para compreender o que aquilo significa para você, aquilo que você está ouvindo: é atribuir o predicado... Tanto que a gente vai encontrar, tanto no cinema quanto no teatro, soluções musicais para determinadas cenas – por exemplo, uma cena trágica – musicalidades muitas vezes parecidas... O que a gente entende por trágico na música tem muito a ver com a relação com o tempo, com o que determinadas sonoridades estabeleceram com o tempo. Acho que isso cria um campo, um repertório enorme de possibilidades de uso desses sons como discurso – porque ele passa a ser esse discurso quando ele se relaciona com o tempo e, portanto, incorpora esses conteúdos, por meio da sua associação no teatro, na ópera, no cinema... Isso vem sendo renovado a cada momento...

Pegando um pouco desse raciocínio do Barthes, a gente atribui adjetivo à música e esse predicado é socialmente compartilhado, tem um caráter social porque a associação dessa música com conteúdos é socialmente produzida... não é um indivíduo que faz isso, a gente faz isso coletivamente... Então, partindo desse raciocínio, você tem de cara essas duas opções: trabalhar a favor da expectativa, dessa expectativa socialmente construída que se tem por determinadas sonoridades, ou trabalhar contra ela. E as duas coisas podem ser extremamente úteis... Eu tendo a achar que a primeira opção, que é você trabalhar a favor da expectativa que o público tem por uma determinada sonoridade, ela tende a ser – eu não sei se essa é a palavra mais correta – mais *inercial*, ou seja, a resposta é mais imediata.

A GENTE ATRIBUI ADJETIVO À MÚSICA E ESSE PREDICADO  
É SOCIALMENTE COMPARTILHADO, TEM UM CARÁTER  
SOCIAL PORQUE A ASSOCIAÇÃO DESSA MÚSICA COM  
CONTEÚDOS É SOCIALMENTE PRODUZIDA...

A segunda opção exige um grau de consciência um pouco maior, exige que você interfira na intuição, exige que você se faça uma pergunta, quase como cientista que recusa o primeiro olhar – “E se não fosse assim?

E se eu fizer diferente?” – e aí você cria esse salto criativo. Então eu tendo a achar – mas eu posso estar errado – que há uma certa inércia no ajustar-se à expectativa: para o desajuste é necessário ter um grau de consciência um pouco maior sobre o processo. E isso não significa que uma coisa é melhor ou pior que a outra: acho que as duas saídas são muito úteis, mas isso, de certa forma, sugere uma relação de trabalho... Para que você possa ter a possibilidade de, de fato, se fazer essa pergunta e responder à cena, você precisa estar com um certo grau de envolvimento no processo... Eu fico muito feliz de trabalhar no teatro, eu trabalho também no cinema, mas no teatro foi onde eu mais aprendi porque no teatro você pode lançar mão de um processo, como diz o Antunes, caótico. Você pode responder na

cena a uma determinada pergunta, recusar, fazer de novo, experimentar na cena, experimentar durante a temporada, ver que não deu certo, voltar... No cinema está lá, pronto, acabou... e no processo do cinema existe uma certa fragmentação do trabalho... Muitas vezes – já aconteceu comigo –, você mal conversa com as pessoas que estão envolvidas naquele processo...

[Houve um evento] sobre o Augusto Boal, no SESC Pompeia, e a gente [o Latão] resolveu fazer uma leitura de *A revolução na América do Sul*, que é um texto difícil de lidar hoje... Só o efeito que ele teve no seu tempo já deixa uma certa responsabilidade ao se lidar com um texto desses, hoje – apesar de eu achar que parece que ele escreveu para o momento atual. E tem uma cena de um personagem que, quando eu li, eu achei extremamente trágica, porque ele vai morrer, é o José da

Silva, e a esposa fica um pouco dividida entre velar sua morte ou voltar para as suas obrigações... A situação é um pouco absurda, assim: velar a morte do marido ou voltar pras suas

obrigações domésticas... já de cara é uma situação absurda, como a pessoa se divide assim, e eu achei extremamente trágico... Quando os atores foram pôr isso em cena, eles fizeram uma coisa extremamente cômica, ampliando um pouco o grau de absurdo daquela situação pela via cômica, o que de certa forma ampliava também o elemento trágico, porque era um riso desconfortável, rir daquela situação era desconfortável. E a música que eu tinha planejado para aquela cena foi por água abaixo porque, se eu ampliasse o aspecto trágico da cena, eu estaria recusando aquilo que os atores estavam propondo, sufocava a comédia que eles estavam propondo ali e que estava funcionando muito bem, e se eu me ajustasse à comédia deles, sufocava esse riso desconfortável que era tão interessante, que fazia da cena tão interessante. Então a minha opção foi não pôr música nenhuma. Ou seja, às vezes o discurso não é... Como é que você falou?

VOCÊ PODE RESPONDER NA CENA A UMA DETERMINADA PERGUNTA, RECUSAR, FAZER DE NOVO, EXPERIMENTAR NA CENA, EXPERIMENTAR DURANTE A TEMPORADA, VER QUE NÃO DEU CERTO, VOLTAR... NO CINEMA ESTÁ LÁ, PRONTO, ACABOU...

**ERNANI MALETTA:** A música não é som...

**MARTIN EIKMEIER:** ...acho que isso é um bom exemplo, de que, no teatro, você pode se fazer essas perguntas... Você planejou uma coisa, você está diante da cena e você vê que aquilo que você planejou não funciona... quando o ator põe a palavra na boca vira outra coisa, quando ele se põe em relação com o outro, a cena vira outra coisa diferente do que você tinha imaginado...

**RAUL TEIXEIRA:** Mestre Antunes, temos coisas para ouvir...

**ANTUNES FILHO:** Eu não sou técnico de som, de sonoplastia, de música, nem um teórico, por mais que eu tenha lido e saiba a respeito... Eu sou diretor de teatro, não posso entrar nesse campo específico da música, eu entro no campo específico do teatro, o teatro como um todo... Eu vim discutir e colocar aqui as minhas questões com o teatro... O meu problema é outro, é a síntese... não que eu queira dizer que o diretor de teatro é mais do que os outros, não... é que essa é minha função e a função do técnico, do teórico é

A MINHA LÓGICA É QUE VEM DA PARTIDA, É NA SEMENTE,  
COMO EU FALEI... EU ME CONFUNDO COM ESSA SEMENTE,  
EU ME ESTONTEIO COM ESSA SEMENTE, E LÁ TAMBÉM ESTÁ  
A MÚSICA NO MEIO, ELA BROTA POR SI...

outra... Eu não sou um técnico nem um filósofo da música, e nem da sonoplastia em si, ok? Isso entendido... A minha lógica é que vem da partida, é na semente, como eu falei... eu me confundo com essa semente,

eu me estonteio com essa semente, e lá também está a música no meio, ela brota por si, ela acontece lá naquele meio, “ah, está aqui no meio, olha que interessante”... Então ela vai fazer cerne, ela não vai fazer a *sua* dramaturgia, ela estará na dramaturgia do teatro, ela estará inserida na dramaturgia da peça... Como se faz normalmente no teatro é: se chama um sonoplasta, aí ele vai lá, assiste a um ensaio ou dois ensaios, vai direto para casa, faz lá *inhainhã*, depois apresenta as músicas e aí se coloca [na peça]... na verdade, está havendo uma *ilustração* da cena... se ilustra de fora...

Eu, do meu ponto de vista, como diretor de teatro... [*dirigindo-se a uma maquete de cenário montada ao lado da mesa, aponta a área da cena*] isso aqui é uma voz, é uma voz... Uma voz da sonoplastia, dos figurinos etc. e tal... O comentário sempre é feito... para se fazer o som de um espetáculo... é feito daqui, deste ponto de vista, de quem vai receber. Nasce daqui, não existe nada lá, inclusive a música, a cenografia, os figurinos estão antes de qualquer

ENTÃO, VOCÊ FALA PARA MIM, A MÚSICA... NÃO SEI DE ONDE VEM,...  
ELA JÁ ESTÁ NO PÉ DA PRÓPRIA OBRA... O IMPORTANTE É:  
POR QUE É QUE EU QUERO FAZER ESSA OBRA?...

coisa... a semente... tudo tem que brotar junto, é uma coisa só, é uma coisa só. Então o sonoplasta não está aqui, operando... Ele está na constituição do próprio espetáculo, da

própria luz do espetáculo, tudo está *antes*, antes do meu caos, está no meu caos. Meu caos está constituído disso tudo, desse caldo, dessa substância, vem antes de qualquer coisa. Então, você fala para mim, a música... não sei de onde vem,... ela já está no pé da própria obra... O importante é: por que é que eu quero fazer essa obra?... Aí eu me ensino o social, o político etc. e tal... está antes de qualquer coisa... Quem eu sou? O que eu penso do meu tempo? O que eu penso do *agora já*? E é muito difícil isso, é muito difícil a gente saber o que quer dizer... Do que você quer falar? Eu quero falar das

estradas, eu quero falar de INPS, de todas essas coisas... está antes... é desse amálgama que nasce o espetáculo... Não tem o ator aqui, não tem ali, não existe nada, é um vazio e tudo tem que ser colocado lá... Esse é um ponto de vista que eu vejo como diretor de teatro...

Eu pedi pro Serroni que fizesse isso [*refere-se à maquete*] para mostrar qual é o ponto de vista... vocês tem companhias estáveis, mas todas as companhias que estão por aí chamam um sonoplasta e ele vem a um ensaio e vai para casa e traz soluções no dia seguinte... essa é a realidade, gente, e é isso que eu discuto: para mim, a pessoa que faz música, acompanha o ensaio antes de começarem os ensaios, a priori, e tem que acompanhar todos os ensaios e saber o que está acontecendo e está acontecendo junto, o pensamento junto, a dialética junto, as contradições junto... tudo brota do por que eu faço essa peça, aí é que está a chave... por que eu faço essa peça, qual a necessidade que eu tenho de fazer essa obra, o que eu quero dizer? Eu quero dizer isso, isso, isso... “eu quero mostrar a dramaturgia do Nelson Rodrigues”... tem que estar inserido junto, nessa vontade de fazê-lo, ele tem que estar vivo *junto*... ele está lá, eu não estou reavivando, ele *está*, eu não tenho que reavivar... ele está, a música está, tem que estar junto, tem que brotar junto... *iaaaaaaaaaa* ...tem que brotar e fazer assim: *iaaaaaaaaaa*... [*risos*] e acontecer... e é por isso o meu caos, ok?...

**ERNANI MALETTA:** Na verdade eu só quero fazer um aparte... É muito importante para mim diferenciar – bate um pouco com o que o Antunes diz – eu, como músico, trabalhar no teatro, e eu trabalhar com a música no teatro como artista cênico. Eu não vejo problema nenhum nas duas opções, acho que os dois trabalhos não se excluem, não se contradizem e nenhum é melhor que o outro, mas uma coisa é a arte música contribuir para cena teatral, outra coisa é a música que faz parte do teatro, a música que já é teatro.

Eu escolhi trabalhar com os atores e com as pessoas que produzem o espetáculo independentemente de elas serem músicos, então não me importa se alguém estudou ou não música, porque o problema maior é que essa música do teatro ou esse profissional que não é músico, mas faz parte do teatro, como é o meu caso, ele não tem nome, não apareceu nome pra ele... o que a gente chama de música, sempre dá a impressão que é a arte música que está coexistindo ou participando da peça teatral. Qual é o nome que a gente dá – fora “música”, para não confundir – para esse discurso musical que é intrínseco ao teatro?

A arte música contribui para a montagem do espetáculo, mas a música com a qual eu quero trabalhar, ou essa coisa que eu chamo também de música e com a qual eu quero trabalhar, vai nascer com os atores e vai nascer



EU ESTOU CHAMANDO DE MÚSICA UMA COISA QUE NÃO É SOM, QUE NÃO É INSTRUMENTO, NÃO É, [MAS] INCLUI TUDO ISSO, INCLUI SOM, INCLUI INSTRUMENTO, INCLUI GENTE CANTANDO, INCLUI GENTE TOCANDO...

com a criação do teatro... ela vai nascendo à medida que é necessário valorizar o som e o discurso musical... O exemplo que o Martin deu... na verdade, quando ele fala que, naquele momento, já havia uma determinada informação dos atores e que uma intervenção sonora seria absolutamente desconfortável, pode parecer poesia, mas eu digo que não foi a música que saiu

fora, foi algum discurso sonoro que saiu fora porque a música continua ali de uma forma muito potente... é difícil porque eu estou chamando de música uma coisa que não é som, que não é instrumento, não é, inclui

tudo isso, inclui som, inclui instrumento, inclui gente cantando, inclui gente tocando – a coisa que eu faço é colocar as pessoas cantando e tocando –, mas o que eu estou dizendo é que a música vai além disso...

**RAUL TEIXEIRA:** Eu quero agradecer o Antunes... Ele vai começar a ensaiar daqui a pouco, ele já havia dito... Ouvi-lo aqui, tê-lo presente aqui, a opinião dele sobre a sonoplastia... quero agradecer bastante o Antunes... O que eu aprendi, eu tento transportar para cá, e ouvi-lo pessoalmente, ter o prazer de tê-lo aqui...

**ANTUNES FILHO:** Obrigado, obrigado, obrigado... [retira-se sob aplausos]



**MARTIN EIKMEIR:** Eu só queria completar uma coisa... O que eu disse em relação a essa dualidade abstrata/concreta é que a música está a todo tempo se tornando concreta porque a todo tempo ela está em relação com conteúdos... Essa substância concreta que a todo tempo abastece a música também está a todo tempo se transformando – isso é conhecido na música como *leitmotiv*, motivo condutor –, a ponto de você, inclusive, ao longo de uma peça, ao longo de uma ópera, ou ao longo de um filme, educar os ouvidos do seu espectador a atribuir determinados conteúdos àquela musicalidade, ou seja, algo que eu poderia chamar de “pedagogia da escuta”: você ensina a pessoa a escutar, como se ensinasse uma nova língua, com se fosse um professor de línguas que pega um objeto e atribui um som novo a ele...

Mas, ao mesmo tempo, eu sinto que é sempre um trânsito entre esse novo significado que nasce da cena, que nasce à medida que você está construindo a cena, e os significados que já estavam ali, naquela musicalidade... esses significados que ela agrega no tempo, que ela agrega na história pelo fato de ter sido repetidas vezes associada a determinadas situações... Sinto que, para lidar com esse desafio que é pôr a música em relação com a cena,

é necessário – e aí eu concordo com Antunes – você tem que estar presente no processo de trabalho.

PONTO DE CONVERGÊNCIA  
[roda de conversa]

Veja que na televisão você tem um sistema de trabalho em que as coisas acontecem muito a toque de caixa e a divisão do trabalho é expressa de forma muito mais radical do que no teatro, onde as coisas acontecem muito mais coletivamente. Eu digo divisão do trabalho porque muitas vezes o trabalho do sonoplasta e do compositor acontece separado do processo; é comum, inclusive, você ter uma demanda para esse compositor que é completamente genérica... não só na televisão, mas no cinema também... O Remo Usai, que é esse compositor que eu pesquisei, ele trabalhou muito tempo assim na chanchada. Ele trabalhava pro Herbert Richers que, antes de ter a sua produtora de dublagem, era um produtor de filmes de comédia, de chanchada, e o Remo fazia música no atacado, assim: “Faça 15 minutos de música de perseguição, dez minutos de música para cena romântica, dez minutos para cena de conspiração”... E ele tinha lá o repertório de músicas que repetidas vezes o Herbert Richers e seus diretores utilizavam nos filmes. Ou seja, elas aparecem em mais de um filme, é a mesma música, mesmo porque as próprias cenas eram razoavelmente genéricas: era uma cena de perseguição, no filme seguinte era basicamente a mesma coisa... O Oscarito... acontecia alguma coisa, ele tinha de fugir da polícia: cena de perseguição e aquela música...

Veja que curioso: o que se entende por “música de perseguição” para poder responder a isso? É aquilo que eu estou querendo dizer: existe um conteúdo concreto que para mim transmite e expressa a noção de urgência de que uma cena de perseguição

precisa... a sensação de urgência... E ele consegue fazer aquilo, a música funciona e ela de fato transmite isso, ela de fato constrói esse conteúdo

EXISTE UM CONTEÚDO CONCRETO QUE PARA MIM TRANSMITE E EXPRESSA A NOÇÃO DE URGÊNCIA DE QUE UMA CENA DE PERSEGUIÇÃO PRECISA... A SENSÇÃO DE URGÊNCIA...

concreto... Por que ela faz isso? As conversas que eu tive com o Remo, ele sempre foi muito honesto em mostrar: “Olha, essas são as minhas referências, foram esses os caras que eu ouvi muito, até não poder mais, e eu copiei as coisas desses caras, eu fiz o que eles sabiam fazer, mas do meu jeito...”

**RAUL TEIXEIRA:** Quem eram os caras?

**MARTIN EIKMEIER:** Ah, o Bernard Herman, o Miklos Rozsa, o Dimitri Tiomkin, os clássicos da música de cinema... Mas sobretudo o Miklos, que foi professor dele na universidade... E se for pegar esse trabalho que se faz de fato no atacado, que se faz na televisão e muitas vezes no cinema, você acaba criando certas

sonoridades que vão ser utilizadas repetidas vezes, até que alguém decide falar: “bom, para esse tipo de cena eu vou apostar num outro tipo de sonoridade agora e vamos ver se ela vinga”...

**SILVANA GARCIA:** Eu queria aproveitar e introduzir mais um tema que é o da tecnologia. Na mesa que nós fizemos sobre iluminação<sup>3</sup>, a questão das novas tecnologias, ocupou um espaço grande... De que maneira essas novas tecnologias estão sendo incorporadas, como elas interferem, como elas conduzem a pesquisa atualmente na sonoplastia do teatro... E uma segunda questão, aproveitando a presença dos formadores, é a questão pedagógica: na condição de sala de aula, em geral, aparecem questões que são cruciais no desempenho da profissão e aparecem também pontos que são contradições no exercício da profissão. Eu queria que vocês falassem um pouquinho disso a partir da experiência pedagógica de vocês. Então, a questão da tecnologia e a questão da pedagogia do ponto de vista do enfrentamento das contradições e das questões que são cruciais para o desenvolvimento da profissão.



**RAUL TEIXEIRA:** Acho que eu posso dar uma introdução a isso, já que é o motivo por que a gente montou essa escola e a estrutura que a gente descobriu, ao longo do primeiro ano... A gente tinha uma ideia do que o sonoplasta precisa ter de conhecimento para poder criar suas trilhas e as maneiras de criar... tem o Wilson [Sukorski] que trabalha com música eletroacústica... o Martin, mais tonal, com composições com canção, enfim... A gente tem cinco pilares no curso de sonoplastia que são: a dramaturgia sonora, que normalmente é a discussão de textos e textos paralelos referentes a determinados assuntos, pode ser desde uma literatura, uma peça teatral, uma cena, um pedaço de filme, e assim a gente discute a dramaturgia da cena para criar a trilha; tem, em outro momento, repertório, que é ouvir músicas para abrir seu ouvido e ter referências musicais... aí entra um pouco da história da música, mas a gente ouve de tudo e assim as pessoas não ficam arraigadas em seus pensamentos, em sua maneira de ouvir e sim obrigadas a ouvir de tudo e estar atentas às novas sonoridades; temos também aulas de teoria musical, que é a base de partitura, tocar um instrumento, cantar juntos... isso é um pouco o que Ernani faz na universidade, aqui a gente tem o Bruno [Menegatti] que pratica isso com os alunos: cantar, soltar, conhecer partitura... e tem a tecnologia sonora que é o conhecimento de equipamentos, alguns conhecimentos

3. Esse debate encontra-se publicado em *A[L]BERTO*, n. 3, primavera 2012, pp. 47-64.



básicos, já que hoje quem não consegue mexer numa mesa digital não consegue trabalhar... hoje toda a parte analógica está acabando, quem não souber trabalhar com *software* não consegue editar e criar sua trilha, então, a gente dá ensinamentos básicos para que as pessoas depois desenvolvam, e a parte de prática em sonoplastia, que é aplicar tudo isso que a gente falou e que a gente faz tanto nos Territórios como em sala de aula. Então acho que dessa maneira, a gente consegue, em dois anos, englobar e dar ferramentas para que cada aprendiz possa descobrir seus caminhos. É claro que isso é um estímulo, é um primeiro passo, tem gente que já vem preparada e desenvolve e aprende outras coisas em outros cursos que a escola oferece, na própria prática deles na vida... vão aperfeiçoando esses conhecimentos. E acredito que, sim, estar dentro de grupo é muito importante, estar nos ensaios, ter um mestre, seguir certas pessoas, isso é fundamental... Acho que o Martin pode complementar...

HOJE TODA A PARTE ANALÓGICA ESTÁ ACABANDO, QUEM NÃO SOUBER TRABALHAR COM *SOFTWARE* NÃO CONSEGUE EDITAR E CRIAR SUA TRILHA, ENTÃO, A GENTE DÁ ENSINAMENTOS BÁSICOS PARA QUE AS PESSOAS DEPOIS DESENVOLVAM...

**MARTIN EIKMEIER:** Eu acho que a situação atual da tecnologia, do ponto de vista de quem vai criar música, criar sonoplastia, ela pode ser muito vantajosa como pode ser também muito prejudicial. Em que sentido prejudicial? Eu fiz uma espécie de defesa do teatro como um espaço de criação coletiva, de espaço de experimentação, onde você pode fazer, voltar, recusar, fazer de novo e tal... Quando se faz música no atacado, ou seja, quando o sujeito copia e reproduz aquilo exaustivamente, sem passar por esse processo de investigação, de experimentação, essas coisas assim... eu sinto que a tecnologia favorece um pouco isso, ela favorece você reproduzir, copiar, e ficar numa certa inércia em relação a determinados códigos e determinados clichês...

A TECNOLOGIA ABRIU A POSSIBILIDADE DE VOCÊ PEGAR PEDACOS DE SOM GRAVADOS, EDITADOS, JUNTAR UM NO OUTRO E CRIAR UMA MUSICALIDADE COMPLETAMENTE NOVA, QUE O OUVIDO TAMBÉM NÃO CONHECIA AINDA...

muitas vezes, no caso da indústria cultural, é quase inescapável essa inércia e eu sinto que a tecnologia potencializou essa inércia... Por outro lado, hoje, você abriu possibilidades de facilitar o processo de criação de tal modo que inclui um número enorme de artistas que provavelmente não fariam isso há vinte anos, não escolheriam o caminho de ser músico vinte anos atrás... A tecnologia abriu a possibilidade de você pegar pedaços de som gravados, editados, juntar um no outro e criar uma musicalidade completamente nova, que o ouvido também não conhecia ainda... E muita coisa está por ser produzida ainda, em termos de sonoridade, e que a tecnologia possibilita.



Eu acho que tem esses dois lados assim: por um lado, ela é muito inclusiva, porque inclui um número de compositores que não fariam essa trajetória de apostar na composição como profissão, porque tem ali agora a ferramenta para fazer isso por um outro caminho que também é compor... compor é juntar sons e transformar aqueles sons, sejam eles notas musicais, da linguagem tonal por exemplo, seja outros sons, enfim, é você juntar sons e transformar num outro discurso. E, por outro lado, eu sinto que ela tem esse caráter regressivo, de você potencializar essa inércia que é tão útil para a indústria cultural, de reprodução mais do mesmo sempre, repetir a mesma fórmula, o mesmo clichê, sem possibilitar a experimentação.

E no que diz respeito à pedagogia, eu sinto que a gente ainda está tateando um pouco... O assunto da música e, sobretudo, da música em relação a teatro, o interesse mais sistematizado, ou seja, você passar a ter método para investigar o assunto e sistematizar a sua pesquisa e criar, ter gente que escreve sobre o assunto, isso é relativamente novo. Se você for a uma

biblioteca de qualquer universidade que tenha na sua grade o curso de Artes Cênicas, se você pegar a parte de música de teatro, com quatro dedos eu tenho lá a bibliografia sobre o assunto... E por que isso? Eu sinto

SE VOCÊ FOR A UMA BIBLIOTECA DE QUALQUER UNIVERSIDADE QUE TENHA NA SUA GRADE O CURSO DE ARTES CÊNICAS, SE VOCÊ PEGAR A PARTE DE MÚSICA DE TEATRO, COM QUATRO DEDOS EU TENHO LÁ A BIBLIOGRAFIA SOBRE O ASSUNTO...

que a gente fica no meio do caminho. Há uma tendência de o músico ser um especialista em música, de o profissional do teatro ser um especialista em seu trabalho, ou seja, a gente fica ali no meio do caminho precisando conhecer um pouco daqui e um pouco dali e não tem uma linha formativa, tradicionalmente, nem nos cursos de artes cênicas e nem nos cursos de música, que contemple isso. Então, é uma coisa que se tem que fazer meio que por conta... Mas, acho que a gente está tentando criar esse lugar “do meio”, de forma mais sistematizada, aqui na Escola.

**ERNANI MALETTA:** Bom, é importante eu dizer mais uma vez que o meu lugar, no teatro, na formação e na criação teatral, é um lugar que se aproxima muito da linguagem musical, mas ele não é de intervenção do especialista em música na criação do teatro. A minha função tem sido, eu escolhi isso, facilitar para um grupo de pessoas – muitas vezes eu tenho o privilégio de envolver os cenógrafos, os figurinistas também, mas teoricamente eu trabalho quase sempre com os diretores e com os atores – facilitar o entendimento deles, de cada um deles, no que se refere à criação musical do espetáculo...

Portanto, eu não tenho preocupação com a criação e nem nunca me envolvi exatamente com a intervenção criativa das novas tecnologias porque o

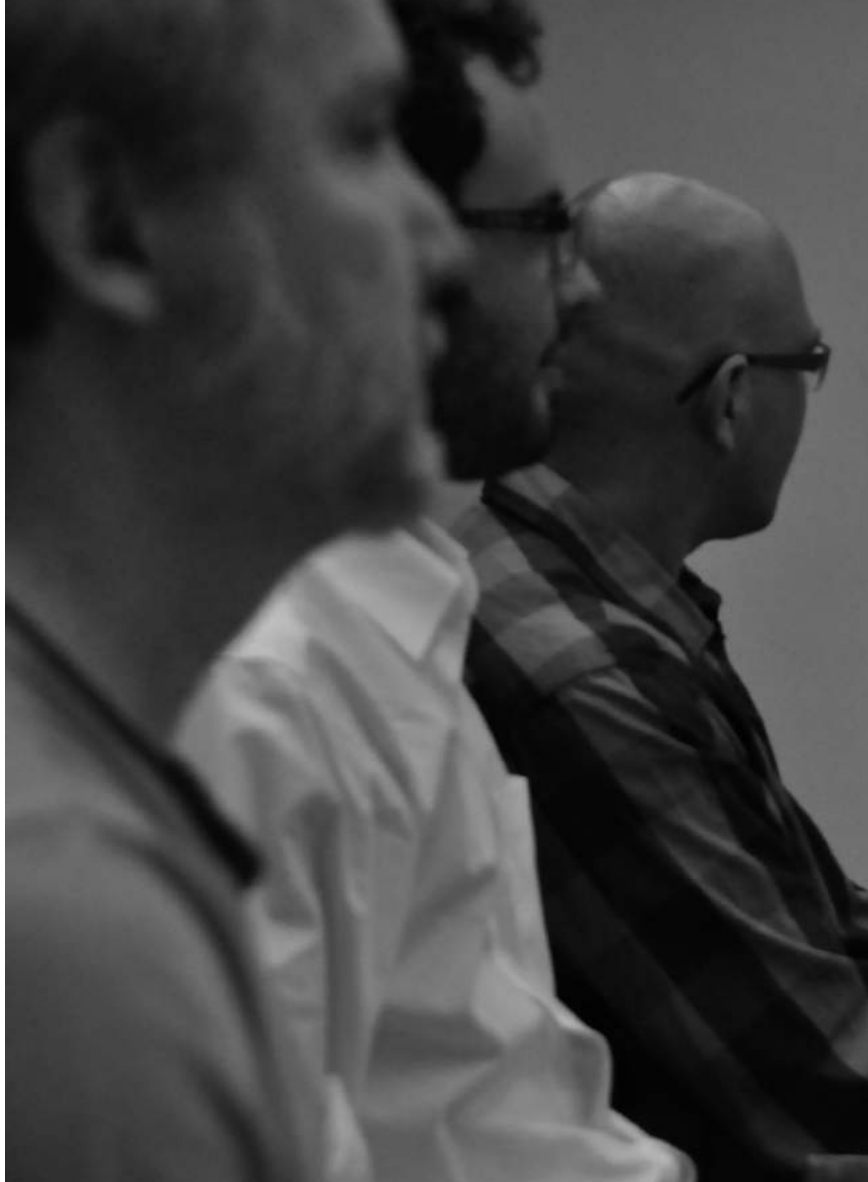
que eu faço é receber essa informação... eu não sou sonoplasta, tenho uma relação interna que não tem nome, como eu já falei, o único nome que a gente descobriu para colocar nas fichas técnicas às vezes é “preparador musical”... “musicalidade da cena”, “musicalidade do texto”... não tem nome o que eu faço, eu não sou diretor musical padrão, eu faço uma coisa que é uma relação com os atores de maneira que eu possa ajudá-los a perceber o discurso que a gente chama de musical. Então pedagogicamente é isso, a minha preocupação diária é encontrar uma maneira de facilitar que os atores possam entender o discurso musical que o músico trouxe sem necessariamente ter se formado em música, ou seja, eu preciso dar um jeito de mostrar para essas pessoas que com o vocabulário, com o universo, com a formação no teatro que elas tiveram, elas podem entender esse discurso que vem do músico, e a minha busca tem sido essa, pequeninha...

O que a gente consegue fazer é se encantar com determinada coisa e ficar sendo um ótimo estudioso e uma pessoa que dá conta de entender esse pouquinho que a gente faz. O que me incomoda muito é quando existe uma “guerra das verdades”, acho que a gente tinha de entender que o máximo que a gente fez na vida foi escolher uma verdade para si... Os meninos agora estão numa fase ótima, de ter aula com fulano, beltrano, cicrano, ou seja, com todo mundo, tem várias correntes, pensamentos diferentes que fazem da sonoplastia... eu fico um pouco preocupado de falar em sonoplastia, porque a sonoplastia vai muito além do que eu faço, é muito mais do que eu faço... mas, o momento da moçada é esse... acho que vai chegar uma hora em que cada um de vocês [*referindo-se aos jovens aprendizes na plateia*], numa certa idade, vai olhar e falar assim: “ó, cansei de ver tanta verdade, eu estou gostando é mais dessa aqui, eu vou nela”. O que não significa que optou pela verdade absoluta, só se deu conta da própria limitação e resolveu abraçar aquilo que consegue abraçar. Por isso, se eu pudesse dar uma dica pedagógica à turma, vocês estão na hora de

colher, colher todas as possibilidades e ir juntando os quebra-cabeças pessoais, falar “fulano pensa dessa forma, o outro pensa dessa outra, vamos ver no que dá”... A pior coisa, para nós, professores... acho que às vezes a gente defende o que a gente ama com tanta verdade que corre o risco de

deixar escapar que aquilo ali é o certo... A gente tem essa tendência, [por estar] muito apaixonado pelo que vive... a gente teria que desenvolver essa capacidade não só de aprender como de ensinar que aquilo ali é só um ponto de vista dessa imensa polifonia que é... a vida... Nossa, ficou romântico!... não achei nenhuma palavra aqui para terminar, veio “a vida”... [*risos*]

ACHO QUE ÀS VEZES A GENTE DEFENDE O QUE A GENTE AMA COM TANTA VERDADE QUE CORRE O RISCO DE DEIXAR ESCAPAR QUE AQUILO ALI É O CERTO...



O TERMO SONOPLASTIA NÃO É UM TERMO QUE SE USA  
NO MUNDO TODO, NÃO TEM NA FRANÇA, NÃO TEM NA  
ALEMANHA, NÃO TEM NADA QUE SE COMPARE...

**RAUL TEIXEIRA:** Eu acho que o Ernani coloca um ponto assim... o que é o sonoplasta afinal? E como que a gente coloca no programa o que a gente faz? Isso é toda uma discussão, acho que talvez a gente não descubra isso... mas o termo sonoplastia não é um termo que se usa no mundo todo, não tem na

França, não tem na Alemanha, não tem nada que se compare... então, eu imagino, como eu aprendi, que sonoplasta é aquele que passa por todas as fases, desde a criação de uma

trilha – e assim está na semente de sua criação, como Antunes coloca – à escolha da música para que ela seja cantada, tocada ao vivo com toda sua musicalidade, buscando referências para criar dramaturgia sonora... tem que ter, sim, conhecimentos técnicos para ir para o estúdio, ainda que seja um [outro] técnico que vai mexer na mesa, um maestro que vai ensaiar os



músicos que vão tocar essa sua trilha... tem que ter também conhecimentos de sonorização dentro do espaço, porque sonoplastia não termina na sala de ensaio e sim como é que você vai colocar esse som, se é 7.1, 2.1, sem música, com microfone, qual microfone, caixa pendurada, no chão.... isso é um outro tipo de procedimento de engenharia sonora, há um técnico específico para isso, mas o sonoplasta tem que ter conhecimento disso...

Só para concluir, acho que a tecnologia no teatro é realmente fundamental, muito fundamental... e tem que ter um bom operador de som, para isso tem que conhecer equipamentos de última geração, não adianta nada você ficar anos na sala de ensaio, e entregar a sua trilha para um operador que não tem nenhuma afinidade com tecnologia, com teatro, com nada...

**MARTIN EIKMEIER:** Eu sinto que, obviamente, a tecnologia é um facilitador nesse sentido, que hoje em dia você monta um estúdio em casa, mas eu só

PONTO DE CONVERGÊNCIA  
[roda de conversa]

acho que isso não vai fazer desaparecer outros processos de criação que ainda existem... no nosso caso, lá no Latão, por exemplo, uma ou outra coisa a gente usa fazer com o computador e tal mas, muitas vezes, você está no fluxo de ensaio e... é piano e papel e manda ver... Eu acho que cada vez mais, em

LÁ NO LATÃO, POR EXEMPLO, UMA OU OUTRA COISA A GENTE USA FAZER COM O COMPUTADOR E TAL MAS, MUITAS VEZES, VOCÊ ESTÁ NO FLUXO DE ENSAIO E... É PIANO E PAPEL E MANDA VER...

todos esses meios dos quais eu estou falando – televisão, cinema, teatro –, a tecnologia é uma coisa quase que irrecusável, mas alguns processos eu acho que ainda... porque depende

muito do tipo de processo de criação... acho que televisão e cinema hoje sem tecnologia é impossível, fazer uma trilha sem no mínimo recorrer ao estúdio e gravar, porque tem que registrar aquilo... no teatro você ainda pode tocar ao vivo e não passar por processo tecnológico nenhum, mas no cinema é



impossível, tem que gravar, registrar e hoje seria estúpido a pessoa registrar sem usar os melhores recursos que ela tem, que, por sinal, são os mais baratos, os melhores recursos à disposição do músico são os mais baratos, e é isso que é o mais interessante, muito diferente de vinte anos atrás. No teatro acho que ainda não, no teatro acho que as duas coisas convivem, você tem muita música que ainda é feita ao vivo... a gente tem processos de criação, processos de relação mesmo de trabalho, que muitas vezes não cabe entrar um computador, você acaba fazendo de outro jeito, então...

**ERNANI MALETTA:** Tem uma coisinha só que eu queria acrescentar à sua fala, Martin... Negar a tecnologia, isso realmente é impossível, mas... veja uma coisa curiosa: como coordenador do Festival de Inverno da Universidade, o que a gente já não pôde receber de espetáculos porque a gente não tinha como receber o *rider* [técnico] que vinha: 15 computadores, 20 caixas acústicas... ou seja, o maior problema agora são os grupos ou os produtores do teatro serem autossuficientes, ou seja, você ter dinheiro pra ser autossuficiente. Então, se meu espetáculo

precisa de 15 caixas, eu vou comprar as 15 caixas, e ao mesmo tempo torcer, esperar que tenha algum lugar no Brasil que possa comprar o meu

espetáculo e me dar essa quantidade de informação de tecnologia de que eu preciso. Tecnologia é uma coisa cara: há vinte anos, quando a gente começou o Festival de Inverno, a área de teatro dava em nada, precisava de papel, pano, não sei o quê... isso já era, agora está tudo caro, na área de teatro agora você não acha só papel na lista, você acha muita coisa... Acabamos de discutir a vinda de um espetáculo da Itália, maravilhoso: são 5 imensos telões com 12 computadores, [o artista] cria toda uma narrativa simultânea com as histórias dos irmãos Grimm...é uma maravilha a estrutura, mas... ele não era autossuficiente, ele conseguiu isso tudo lá na Itália, fez isso tudo, acabou, desalugou, morreu. Como é que traz isso para cá? A vontade de trazer é imensa, mas...

O MAIOR PROBLEMA AGORA SÃO OS GRUPOS OU OS PRODUTORES DO TEATRO SEREM AUTOSSUFICIENTES, OU SEJA, VOCÊ TER DINHEIRO PRA SER AUTOSSUFICIENTE.

**RAUL TEIXEIRA:** Bom, quero agradecer a presença de todos, muitíssimo obrigado por terem vindo hoje...

[Aplausos]





PRIMEIRA FILA



PÁGINA ANTERIOR Herácliton Caleb,  
aprendiz de Atuação. Foto do Arquivo  
da SP Escola de Teatro

# *Julia*: um clássico teatral projetado na tela do contemporâneo

*Johana Albuquerque*

Inspirado no texto *Senhorita Júlia*, escrito no final do século XIX pelo dramaturgo sueco August Strindberg, *Julia* é um projeto de encenação concebido pela diretora carioca Christiane Jatahy que experimenta o trânsito entre o teatro e o cinema.

Na versão original de *Senhorita Júlia* – que recebeu primeiramente o título de *A menina Júlia* –, a ação se passa numa noite de festa de São João em que Júlia, a jovem filha do conde, provoca sensualmente Jean, também jovem e serviçal da casa, até que ele ceda aos seus encantos. Essa noite de flerte entre patroa e empregado transforma-se num envolvimento perverso e perigoso que acaba por desencadear um desfecho trágico, revelando o abismo social que existe entre ambos.

Christiane Jatahy transpõe o original da gélida Suécia para o calor do Rio de Janeiro do século XXI, centrando a ação nos protagonistas da trama que, em sua versão, tornam-se Julia, a moça branca, rica e inconsequente da Zona Sul carioca, e o jovem Jelson, negro, pobre, motorista da casa de Julia e com ambições de ascensão na escala social. A adaptação edita o original e suprime as passagens em que a terceira personagem do texto ganha o foco da ação. Cristina, a cozinheira da casa e noiva de Jean, transforma-se em uma personagem episódica que tem uma única e fundamental aparição. Jatahy transfere diálogos para a boca dos protagonistas, reescreve certas passagens e insere algumas frases e trechos que fortalecem o novo contexto da peça.

Em *Julia*, os fatos ganham novas situações e as personagens são reinventadas para melhor estabelecer uma ponte entre a essência do clássico de

Strindberg e as plateias contemporâneas. Seu texto, ainda que fartamente estudado no mundo acadêmico, se subir à cena do modo com foi escrito, certamente sofrerá perdas de recepção por força das referências sociológicas e historicamente datadas de sua época de origem. Mas através da ousada e fiel transposição de *Christiane*, a obra ratifica seu argumento fundamental: as diferenças raciais e sociais, ainda nos dias de hoje, determinam limites bem claros de relacionamento e são geradoras de uma impossibilidade de aprofundamento entre indivíduos de origens opostas.

Na versão atualizada, nos jardins da mansão do pai de Julia, bem-sucedido empresário, ocorre uma festa dos empregados da casa, na ausência dos patrões. Apenas a filha adolescente, Julia, está em casa. Ela aproxima-se de Jelson, o motorista negro de seu pai, filho do jardineiro, antigo funcionário da casa. Entre todos os outros, ela convida-o para dançar forró. Ele, inicialmente relutante, acaba cedendo ao seu convite, mas foge diante das insinuações da menina. Ela vai atrás dele e leva-o para a piscina onde nada e se insinua novamente, enquanto ele confessa que a observa desde criança. Ouvem uma música cantada pelos outros serviçais da casa que denuncia que todos sabem que os dois estão juntos. Fogem para o quarto dele. Lá, ele a surpreende com vinho, sexo e propostas de fuga. Ele reflete sobre sua condição de empregado enquanto faz sexo com a filha do patrão. Ela fica em suspensão, assustada e confusa com a situação inesperada. Eles brigam fisicamente e ela diz que nada poderá ser igual depois do ocorrido. Na cozinha, ele encontra Cristina, sua namorada e cozinheira da casa, que

CONCOMITANTEMENTE A ESTA SENSÍVEL E ARROJADA  
CARPINTARIA TEATRAL, SURGE UMA DRAMATURGIA CÊNICA  
PARALELA AO TEXTO ORIGINAL, QUE PROPÕE CRIAR UMA  
INTERSECÇÃO ENTRE TEATRO E CINEMA.

condena a sua atitude de se igualar e faltar ao respeito com os patrões. Julia e Jelson negociam o que fazer agora: fugir é inevitável. Ela apronta-se para sair e pinta-se como uma “piriguete”, como se dominasse a

sua sensualidade. Veste sapatos vermelhos e altos, mais convenientes para os pés de uma mulher do que para uma adolescente. Arruma uma mala e quer levar seu passarinho na gaiola. Ele alega que é impossível viajar com um pássaro e o mata. Ela perde o controle e xinga-o de tudo o que possa denegri-lo. Ela encontra-se atônita e perdida: abusou de sua liberdade e agora não sabe como agir. Agora é Jelson quem a despreza e ela, com medo do pai, ameaça se matar. Ele dá de ombros e ela acaba por suicidar-se.

Já que quem adapta é a própria direção do espetáculo, concomitantemente a esta sensível e arrojada carpintaria teatral, surge uma dramaturgia cênica paralela ao texto original, que propõe criar uma intersecção entre teatro e cinema. O texto é também reconstruído como roteiro cinematográfico.

gráfico e transita entre cenas previamente filmadas, teatro ao vivo e a captação e imediata projeção de cenas específicas durante a representação. No período da adaptação, a direção já partiu para a definição do que seria filmado antes e o que seria construído em cena durante os ensaios.

PRIMEIRA FILA

A concepção cenográfica, assinada pela diretora e seu constante colaborador, Marcelo Lipiani, constrói uma estrutura metálica por onde correm dois painéis brancos, telas de projeção, juntamente com os projetores por trás delas que transmitem as imagens, ocupando toda a largura do palco e ocultando os cenários utilizados para a encenação. Esse procedimento resulta, cenicamente, numa duplicidade de imagens em que cinema e teatro caminham juntos, dialogicamente. O olhar do espectador é conduzido para a representação à frente das telas cenográficas, ou para as imagens filmadas e reproduzidas sobre elas, ou para fragmentos de cenas que são percebidos pelas aberturas da cenografia que corre de um lado para o outro, ou ainda, para cenas que

O OLHAR DO ESPECTADOR É CONDUZIDO PARA A REPRESENTAÇÃO À FRENTE DAS TELAS CENOGRÁFICAS, OU PARA AS IMAGENS FILMADAS E REPRODUZIDAS SOBRE ELAS.

Julia Bernat e o *cameraman* David Pacheco em *Julia*. Foto de Marcelo Lipiani





Julia Bernat, Rodrigo dos Santos e o cameraman David Pacheco em *Julia*.  
Foto de Marcelo Lipiani



ocorrem, simultaneamente, tanto no palco como nas telas. A cenografia cinematográfica revela a ação que ocorre a sua frente, que se projeta sobre ela ou que se esconde por trás dela e é ela o elemento que funde a linguagem de mão dupla. Esta ambientação remete a um set de filmagem ao mesmo tempo que reproduz os ambientes cenográficos do interior da casa: a cozinha, o quarto de Jelson e o quarto de Julia.

Em comunicação fina e constante com as telas existe uma mesa de edição que, em parceria com um ator/*camera-man*/diretor de cena, seleciona e determina o que será projetado e quando ocorrem as projeções. A encenadora permanece no espaço desse cérebro eletrônico como presença onisciente e onipresente da ação. Em algumas cenas, apenas os atores surgem em cena. Há momentos em que são também projetados nas duas telas. Em outros, os



atores só são vistos pelo olhar da câmera, quando se encontram por trás das telas que ocultam os cômodos da casa.

Aos poucos o espectador percebe-se como um *voyer* que transita entre a percepção de uma cena que começa numa imagem pré-gravada, continua no palco através da presença dos atores e, paralelamente, é filmada, editada, ampliada e projetada, ao vivo, a partir da manipulação de imagens da mesa de edição.

O fato é que a cena fisicaliza e presentifica o filme, enquanto a tela dialoga simultaneamente com o palco, conjugando de forma original as presenças física e virtual dos atores. Ao mesmo tempo em que o filme já preexiste, pois foi filmado anteriormente, também é construído diariamente diante do público, já que cenas teatrais são captadas e projetadas em tempo real. Cinema, teatro ou peça-filme?

Em certo episódio, a atriz revela toda a força da expressão de seu corpo na cena enquanto a câmera, através de um *close*, foca somente o seu rosto. Seus olhos são projetados e intensificam sua emoção. Os detalhes de gestual e intenção ampliam-se enormemente na exibição da tela, porém, paradoxalmente, reduzem e limitam o campo de visão do espectador. Cabe a ele escolher em que linguagem vai priorizar sua atenção. É nesta hora que intuímos o que pode ser visto apenas na presença real do ator em cena e aquilo que só é percebível no enquadramento dos detalhes do cinema.

MAIS QUE CONDUZIDOS, SOMOS INSTIGADOS A AGIR COMO MONTADORES, JUNTANDO PARTES E SELECIONANDO NOSSA PRÓPRIA PERSPECTIVA DAS AÇÕES APRESENTADAS.

Mais que conduzidos, somos instigados a agir como montadores, juntando partes e selecionando nossa própria perspectiva das ações apresentadas. Do mesmo modo, cada espectador vê o espetáculo que seu lugar na plateia e seu olhar lhe permitem ver, já que muitas vezes as cenas acontecem nos ambientes por trás das telas cenográficas, que ocultam partes da ação, e só tornam visível o que acontece através do olhar da câmera.

Em alguns momentos, a cena é literalmente interrompida pelo cinegrafista, ao aviso de “corta!”, ou ao contrário, é ele quem dá o comando do início através do código de “ação!”, como se estivéssemos, literalmente, num set de filmagem. Os atores param de representar seus papéis ou preparam-se para entrar em cena. Ou, seria melhor dizer, um próximo *take*?

Numa outra cena específica, a atriz flerta conscientemente com a câmera de filmagem e fotografa-a através do seu celular e, conseqüentemente, capta a imagem do homem por trás dela, fotografando aquele que filma o teatro. A metateatralidade revela-se nessa hora, materializando o caráter peculiar da encenação que exhibe, abertamente, algumas ferramentas



de sua construção, colocando o filme dentro da peça e, ao mesmo tempo, projetando a peça para dentro do filme.

Já no início do espetáculo, a personagem Julia, depois de projetada em sua infância, na tela, surge jovem e bonita diante dos espectadores e da câmera que a filma. Ouvimos uma música por trás das telas que se abrem. Julia entra por dentro delas e é imediatamente projetada, no filme pré-gravado, numa cena que reproduz a festa no jardim de sua casa. Paralelamente, a câmera filma Jelson, o motorista, ao vivo, no palco. Ele encontra-se diante de um pedaço de cenário coberto por plantas que remetem ao mesmo jardim. As telas, então, multiplicam-se em duas imagens que reproduzem Julia no jardim, no filme, e o *close* do rapaz contra as plantas, no palco, cooptando-o virtualmente para o jardim filmado.

Noutro momento, após a projeção de uma cena pré-gravada em que Julia mergulha numa piscina e se insinua para o motorista a ponto de jogá-lo dentro d'água, a dupla resolve entrar na casa, e adentram, fisicamente, o palco. Eles jogam a água de uma garrafa por sobre suas cabeças e ficam encharcados para simular, diante do público, a saída da piscina.

Quando o casal encontra-se no quarto do rapaz, onde ele a surpreende com o ato sexual, a tela esconde, para boa parte do público, os corpos dos amantes, mas a câmera, após revelar a posição em que se encontram, unidos, escolhe projetar a expressão do rosto da menina, que revela sua surpresa e confusão diante do episódio.

Esses paralelismos e transferências inusitados que se apresentam diante da audiência nos fazem, mais do que prestar atenção ao filme ou à peça, priorizar alguma coisa que ocorre no trânsito entre os dois, na passagem de um meio para o outro, na forma como um meio caminha em direção ao outro.

Apesar dessa autoexposição, em que são invadidos pela câmera que os desnuda quase sempre, os atores revelam desenvoltura com a dupla linguagem, atuando numa chave que oscila entre o realista cotidiano, voltado para a câ-

mera, embora não tenham vivenciar momentos inflamados, mais teatrais, em que a paixão revela o exagero da emoção. Nesse âmbito, *Julia* nos remete também aos *reality shows*, em que as câmeras tornam-se presença

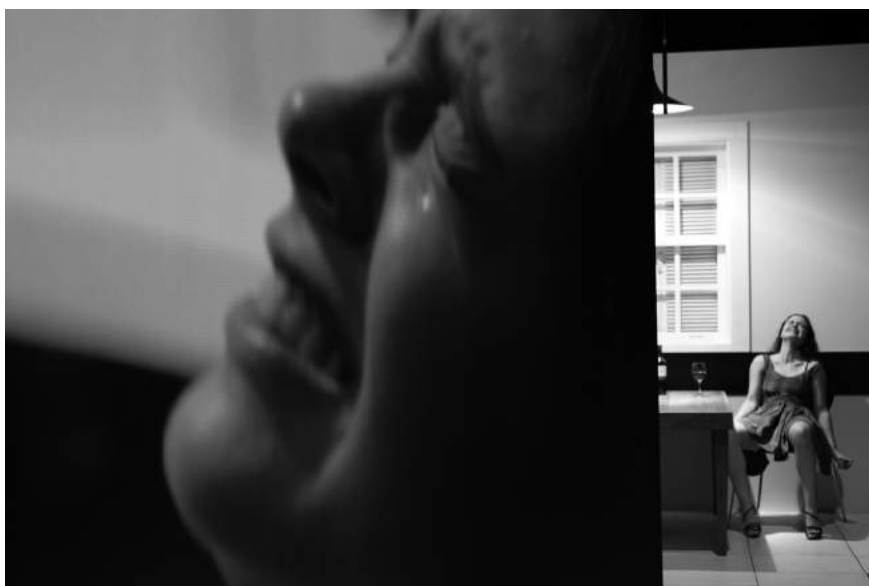
*JULIA* NOS REMETE TAMBÉM AOS *REALITY SHOWS*, EM QUE AS CÂMERAS TORNAM-SE PRESENÇA PERMANENTE, INVADEM E CONSTROEM, SELECIONAM E EDITAM AS CENAS QUE, JUNTAMENTE COM O OLHAR DO PÚBLICO, TESTEMUNHAM A ESPETACULARIZAÇÃO DA VIDA.

permanente, que invadem e constroem, selecionam e editam as cenas que, juntamente com o olhar do público, testemunham a espetacularização da vida.

Julia Bernat, como Julia, apesar de muito jovem, revela-se senhora de suas ações, sabendo transitar, com desenvoltura, o percurso desta que surge bela e sensual, torna-se hostil e arrogante para, no fim, tornar-se medrosa



PRIMEIRA FILA



Julia Bernat e Rodrigo dos Santos  
em *Julia*. Fotos de Marcelo Lipiani

e desolada. Rodrigo dos Santos, como Jelson, esmerou-se em desaguar os sentimentos recônditos e ambíguos que atordoam – por sua condição racial e social – este sofrido, e, paradoxalmente, ambicioso e obscuro indivíduo. Ambos conseguem projetar os personagens construídos por Strindberg para a atualização moderna e brasileira de Jatahy.

A pesquisa de Christiane Jatahy, como encenadora, sempre se caracterizou por uma sensível inquietude, por escolhas inusitadas e pela busca de novos desafios e experimentos em seus trabalhos. Surge na cena contemporânea nos anos 1990 com o Grupo TAL, com o qual realiza espetáculos em espaços não convencionais, principalmente em parques no Rio de Janeiro, onde encena, em meio ao público, clássicos da literatura infanto-juvenil. A partir do início dos anos 2000 volta-se para o teatro adulto, funda a Cia. Vértice de Teatro e cria conexões fortes com a cultura espanhola, encenando alguns textos de dramaturgos daquele país. Em meados dos anos 2000,

radicaliza seu campo de investigação, montando espetáculos que transitam entre realidade e ficção, que pesquisam a proximidade e a distância entre ator e personagem, e experimentam a performatividade do presencial e do virtual. Nos últimos anos seu trabalho inclui a linguagem audiovisual, em peças como *Conjugado*, de 2004, em que integra *performance*, projeção de vídeo e instalação – elementos que marcam a já bem-sucedida parceria com o surpreendente cenógrafo Marcelo Lipiane; *Corte seco*, de 2010, editada diante do público pela própria diretora, com câmeras de segurança que revelam ao vivo o entorno e os bastidores do teatro, e principalmente, com o filme *A falta que nos move*, de 2012, transposição cinematográfica a partir da peça homônima de 2005, em que 3 câmeras filmam 13 horas de ação contínua dos atores, sem interrupções.

*Julia* dá continuidade à pesquisa da diretora. Se em *A falta que nos move* o teatro se converte em filme e em *Corte seco* as estruturas teatrais são reveladas, em *Julia* o teatro vai de encontro ao cinema, ao vivo, construindo uma linguagem mais que híbrida, dupla, em que as estruturas teatrais e cinematográficas são reveladas.

*Julia* aponta uma vertente que vem ganhando espaço na percepção contemporânea, na comunicação e nas artes em geral, que pesquisa as conexões entre o real e o virtual, instigando-se mutuamente e gerando, de fato, uma terceira linguagem.

O espetáculo termina com a imagem do corpo de Julia que se joga, em sangue, na piscina. Seus sapatos vermelhos mergulham na água com violência numa bizarra e bela metáfora que denuncia a inadequação de seu comportamento e a inexorável autopunição. É também esta a imagem que figura o programa do espetáculo que, após ter visto a peça, me recordou uma história infantil em que uma moça ganha um par de sapatos vermelhos e ao vesti-los é jogada numa dança enlouquecida que, independente de seu desejo, jamais chegará ao fim.

*Julia* valeu a Christiane Jatahy o Prêmio Shell de melhor direção de 2011 no Rio. Em sua primeira experiência de tornar um clássico um experimento contemporâneo o resultado cênico é mais que instigante. Resta saber se o novo projeto da diretora criará uma nova e surpreendente fricção entre teatro e cinema ou se ela já foi “picada pelo bichinho” da sétima arte e partirá dos palcos, definitivamente, para as telas cinematográficas. Venha o que vier, vale a pena aguardar e conferir!

**JOHANA ALBUQUERQUE** é diretora e pesquisadora teatral, doutora pela ECA/USP; fundou a Cia. Bendita Trupe que desde 2000 cria espetáculos adultos e infantis; foi a proponente e coordenou a *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*.

# ENSAIO GERAL

PÁGINA ANTERIOR  
Marcela Puppato  
em experimentação cênica  
sobre performatividade.  
Foto do Arquivo SP Escola de Teatro

# O ator segundo Artaud ou a invenção do corpo

*Camille Dumoulié*

Falar do ofício do ator, em se tratando de Artaud, é um paradoxo, uma vez que sua concepção de teatro exclui qualquer repetição de formas ou técnicas adquiridas, assim como é contrária à segurança do “ofício”, sendo uma experiência à qual o ator deve se entregar.

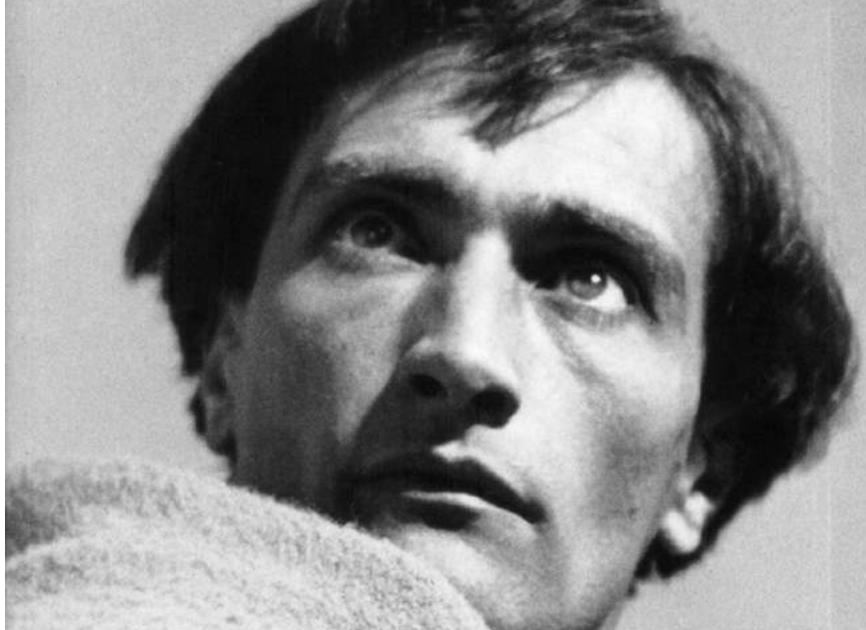
“O teatro é o cadafalso, a forca, as trincheiras, o forno crematório ou o asilo de alienados. A crueldade: os corpos alienados”<sup>1</sup>. Seria mais adequado falar, então, do *trabalho* do ator, no sentido de *tripalium*, de uma tortura sistemática do corpo para dele arrancar a confissão de seu ser.

Porque o teatro não é esse desfile cênico onde se desenvolve virtualmente  
e simbolicamente um mito  
mas o cadinho de fogo e de carne verdadeira onde anatomicamente  
por pisoteio de ossos, de membros e de sílabas,  
se refazem os corpos,  
e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo.<sup>2</sup>

1. Antonin Artaud, *Préambule*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol., I, tome I, 1976, p. 11.

2. *Idem*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1544. (Collection Quarto). Em português ver O teatro e a ciência, in Alain Virmaux, *Artaud e o teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 321. (N. da E.)

Antonin Artaud em *A paixão de Joana D'Arc*, filme de Carl Dreyer, de 1928.



## UM ATLETISMO AFETIVO

A questão do ator foi, para Artaud, em primeiro lugar, um problema pessoal e existencial. Antes de pensar o teatro como um meio de terapia coletiva, ele esperava um efeito curativo para si mesmo. No palco, sob o olhar dos outros e por meio do papel interpretado, ele podia esperar construir para si um corpo e uma identidade capazes de apagar, pelo menos momentaneamente, o sentimento de ruptura entre seu eu e seu ser, sua linguagem e seu pensamento, seu corpo orgânico e um estado mais verdadeiro do corpo.

Mas suas tentativas, nos anos 1920-1925, seja como aluno do Théâtre de l'Atelier com Dullin, seja com Pitoëff, seja nas peças ou filmes dos quais foi protagonista, tiveram um efeito contrário: o de acentuar de maneira *dramática* a rachadura entre a interioridade das forças e a exterioridade da técnica; fazer pressentir que o duplo que devia ser o ator, ou do qual devia favorecer o aparecimento através de si, era

um ser furtivo, ladrão. Esse mesmo duplo, que o Teatro da Crueldade evocava no palco, em contato com a vida, se torna, nos últimos textos de Artaud, aquilo que o ator deve combater para fazer existir seu corpo. Desde a época de *O teatro e seu duplo*, no entanto, o personagem e seu papel só são pretextos que devem permitir ao ator se construir; com frequência é até contra eles, contra o sistema tradicional da representação, que o ator terá possibilidade de existir.

O PERSONAGEM E SEU PAPEL SÓ SÃO PRETEXTOS QUE DEVEM PERMITIR AO ATOR SE CONSTRUIR; COM FREQUÊNCIA É ATÉ CONTRA ELES, CONTRA O SISTEMA TRADICIONAL DA REPRESENTAÇÃO, QUE O ATOR TERÁ POSSIBILIDADE DE EXISTIR.

Para retomar a distinção de Louis Jouvet, em *O ator desencarnado*, Artaud se quer ator e não comediante. Daí o “fracasso” de suas diversas interpretações e de sua atuação, artificial para uns, expressionista até o delírio para outros. Um crítico menciona o julgamento de Pitoëff nestes termos:

Para retomar a distinção de Louis Jouvet, em *O ator desencarnado*, Artaud se quer ator e não comediante. Daí o “fracasso” de suas diversas interpretações e de sua atuação, artificial para uns, expressionista até o delírio para outros. Um crítico menciona o julgamento de Pitoëff nestes termos:



Menos tenso, mais simples, lhe repetia em vão Pitoëff. Assim que Artaud tinha que se deslocar, seus músculos se tensionavam, seu corpo se vergava, sua fisionomia pálida desaparecia para dar lugar a um rosto duro com olhos de fogo; desta forma ele avançava movimentando braços, mãos, pernas: ele era visto ziguezaguear, alongando seus membros no espaço, ali desenhando loucos arabescos<sup>3</sup>.

Mas aqui o fracasso foi criador, pois se, do ponto de vista da representação clássica, ele fracassava, nessa fragilidade do comediante, o ator encontrava um princípio ativo e produtivo. Assim, escreve Artaud, é preciso “compreender a que alturas do cômico a utilização desajeitada de toda uma estereotipia de atitudes convencionais pode levar”<sup>4</sup>. E é por fracassar no desempenho de seu papel que o ator Artaud é levado em

direção a outras experiências, outras culturas e novas técnicas que vão permitir essa união milagrosa das forças e das formas. Embora ele acabe condenando o conformismo do Théâtre

ASSIM QUE ARTAUD TINHA QUE SE DESLOCAR, SEUS MÚSCULOS SE TENSIONAVAM, SEU CORPO SE VERGAVA, SUA FISIONOMIA PÁLIDA DESAPARECIA PARA DAR LUGAR A UM ROSTO DURO COM OLHOS DE FOGO...

de l'Atelier, o ensinamento de Dullin, no entanto, abriu-lhe o caminho, tendo em vista a importância que ele dava à improvisação e ao trabalho da respiração, sua vontade de interiorizar a interpretação do ator, mas também de despersonalizá-la pelo uso de máscaras, enfim, sua admiração pelo ator japonês. É preciso lembrar também que, quando de uma estadia em Berlin, em 1930, Artaud pôde assistir aos espetáculos de Piscator e de Meyerhold, cuja teoria da “biomecânica”, baseada em exercícios musculares, em treinamento com posturas animais, antecipa certas concepções de Artaud.

De *O teatro e seu duplo*, no qual ele congrega os elementos de sua teoria do Teatro da Crueldade, sobressai a ideia de que o meio privilegiado sobre o qual repousa o trabalho do ator é o sopro<sup>5</sup>. Ele representa, de fato, uma energia capaz de unir o interior e o exterior, o físico e o mental. O trabalho do sopro permite inventar um corpo novo, que não seja uma rede de órgãos, mas de intensidades, e de restituir à voz toda sua materialidade, às palavras, sua concretude, através de uma verdadeira mastigação da matéria sonora, contra o sentido. O texto é, portanto, apenas um médium, um suporte secundário.

3. Apud J. Hort, *Antonin Artaud, le suicide de la société*, Ed. Connaissance, 1960, p. 77.

4. Antonin Artaud, A propos du cinéma, in *Œuvres complètes*, tome III, 1978, p. 79.

5. Embora no Brasil seja usual a tradução de *souffle*, como está no original, por “respiração”, o autor faz questão de preservar a tradução literal, por esta corresponder com mais propriedade à intenção de Artaud, que a toma emprestada da cabala. (N. da E.)

Não se pode chamar de técnica o que Artaud chama de “atletismo afetivo” do ator. Seria antes uma ascese, uma mística até; e sua teoria dos sopros deve muito à Cabala ou à ioga. O princípio de base é o seguinte: “É preciso admitir para o ator uma espécie de musculatura afetiva que corresponde às localizações físicas dos sentimentos”<sup>6</sup> e que, no ator, como no atleta “é o sopro que se apoia no corpo”<sup>7</sup>. Se queremos, todavia, falar de técnica, é preciso dizer que para o ator tradicional, cuja meta é sempre mais presença, mais naturalidade, mais realismo, a técnica é uma prótese. Para o ator segundo Artaud, cuja meta é o despojamento de qualquer presença, a fim de realizar um ato genésico de ressurreição, a técnica é *prothesis*: segundo o rito antigo, exposição do cadáver antes que a alma deixe definitivamente o corpo.

Para usar sua afetividade, como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um duplo, como o Kha dos Embalsamados do Egito, como um espectro perpétuo no qual resplandecem as forças da afetividade. Espectro plástico e nunca acabado, cujas formas são imitadas pelo ator ver-

dadeiro, ao qual ele impõe as formas e as imagens de sua sensibilidade<sup>8</sup>.

Artaud deseja voltar a um teatro sagrado, mas também ao furor do ator latino, que supõe um desapos-

NÃO SE PODE CHAMAR DE TÉCNICA O QUE ARTAUD  
CHAMA DE “ATLETISMO AFETIVO” DO ATOR. SERIA  
ANTES UMA ASCESE, UMA MÍSTICA ATÉ...

sar-se de si para criar, no palco, através da retórica verbal e corporal, a dança e o transe, um corpo de intensidade, inserido numa dinâmica espacial, fora das determinações psicológicas. Esta construção do ator furioso passa por uma postura mental, a partir de imagens que estimulam a sensibilidade, mas que, como aquelas que assombram os pestilentos, estão “em relação com um poderoso estado de desorganização física”<sup>9</sup>. O furor não é exibição histérica de si, nem explosão de afetividade; ele exige, ao contrário, uma negação de si, da própria presença, para fazer do corpo um hieróglifo vivo, portanto um sinal material inscrito como qualquer outro (cenário, luz...) no sistema significante próprio ao palco. Outro efeito do furor é que “a interpretação teatral seja um delírio e que ela seja comunicativa”<sup>10</sup>. Fórmulas como essas fizeram crer que o estado de transe era a meta do ator, ou então, que o *happening* era a expressão que correspondia às teorias de Artaud. Pelo contrário, a crueldade da qual

6. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome IV, 1967, p. 125. Em português ver Um atletismo afetivo, in Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 151. (N. da E.)

7. *Ibidem*, p. 126. Na edição brasileira, p. 152.

8. *Ibidem*, p. 126. Na edição brasileira, p. 153.

9. *Ibidem*, p. 24. Em português ver O teatro e a peste, in *O teatro e seu duplo*, p. 21.

10. *Ibidem*, p. 26. Na edição brasileira, p. 23.

ele fala exige dar a forma mais rigorosa às forças mais violentas. O teatro balinês é um modelo, na medida em que ele é “calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal”<sup>11</sup>. De fato, Artaud fala de transe, mas este se refere ao público: “Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção no seu corpo que o ator recarrega a densidade voltaica de seu corpo. Saber de antemão os pontos do corpo que é preciso tocar é precipitar o espectador em transes mágicos”<sup>12</sup>.

O teatro, e reencontramos a famosa oposição entre o ator segundo Brecht e o ator segundo Artaud, supõe a identificação, não no sentido tradicional, psicológico, mas como corpo a corpo, que passa por linhas de intensidade, de energia. Um texto como “O teatro de Serafim” descreve de um modo poético o percurso do sopro que sustenta o grito, e atravessa os diversos órgãos segundo a intensidade e, principalmente, a natureza do grito, em função de sua tripla natureza sexual segundo a Cabala: masculino, feminino, neutro; e este grito, diz Artaud, não deve ir para o ouvido do espectador, mas para seu peito; é preciso, de fato, “permitir a este espectador se identificar com o espetáculo, sopro após sopro, tempo após tempo”<sup>13</sup>.

## A GÊNESE DA CRIAÇÃO

O tema do duplo, da gênese, do corpo verdadeiro, tudo isto supõe a ideia de uma realidade em potencial que o teatro deve revelar: “Ora, o corpo tem um sopro e um grito pelos quais ele pode se originar nos baixios decompostos do organismo e se transportar visivelmente até estes altos planos radiantes onde o corpo superior o espera”<sup>14</sup>.

Uma vez mais, nesse texto de 1948, Artaud evoca essas “operações de ordem menos mágica do que científica” pelas quais “antigamente” transfigurava-se materialmente o corpo, e ele acrescenta: “Bastava interpelar todas as forças dramáticas, recalcadas e perdidas do corpo humano”<sup>15</sup>. Algumas linhas depois, ele declara, já que esse texto tinha dado o ensejo a uma leitura:

Eu não vou mostrar para vocês hoje à noite o que pede muitas horas de exercícios progressivos para começar a transparecer,

11. *Ibidem*, p. 55. Em português ver Sobre o teatro de Bali, in *O teatro e seu duplo*, p. 60.

12. *Ibidem*, p. 145. Em português ver Um atletismo afetivo, in *O teatro e seu duplo*, p. 160.

13. *Ibidem*, p. 145. Na edição brasileira, p. 160.

14. *Idem*, *Œuvres*, p. 1547. Em português ver O teatro e a ciência, in Alain Virmaux, *op. cit.*, p. 323.

15. *Ibidem*, p. 1545. Na edição brasileira, p. 322.

Para isso, aliás, é preciso espaço e ar,  
É preciso principalmente uma aparelhagem que eu não tenho.

Eis porque ser ator, segundo Artaud, nunca será um ofício, e é até mesmo impossível. Seria necessário que as forças, como nesse mítico “antigamente”, já fossem dramáticas; já que esse não é, ou não é mais, o caso, seria preciso aparelhá-las, embora – e esse é um tema recorrente em Artaud –, o instrumento ainda não tenha sido criado, ou, então, minta e traia.

FALAR DA PROFISSÃO DO ATOR SEGUNDO ARTAUD É TÃO MAIS  
DIFÍCIL UMA VEZ QUE ELE NÃO FEZ ESCOLA, NO SENTIDO ESTRITO,  
E NÃO PÔDE PÔR EM PRÁTICA SUAS TEORIAS.

Falar da profissão do ator segundo Artaud é tão mais difícil uma vez que ele não fez escola, no sentido

estrito, e não pôde pôr em prática suas teorias. Aliás, com exceção de certos textos de *O teatro e seu duplo*, será que podemos falar de teoria? Trata-se antes de poemas, insultos, visões do homem:

O teatro nunca foi feito para nos descrever o homem e o que ele faz, mas para nos constituir em um ser de homem que possa nos permitir avançar na estrada do viver sem supurar nem feder.

O homem moderno supura e fede porque sua anatomia é ruim, e o sexo com relação ao cérebro, mal colocado na quadratura dos 2 pés.

E o teatro é esse fantoche desengonçado que, música de tronco por arestas metálicas de arame farpado, nos mantém em estado de guerra contra o homem que nos espartilhava.<sup>16</sup>

Mas esse gênero de visões foi mais produtivo para os atores que reivindicaram Artaud, e que dizem com frequência, como o italiano Carmelo Bene, que o trabalho do ator não se aprende no conservatório ou na escola de teatro,

COMO DIZ CARMELO BENE, O TRABALHO DO ATOR NÃO SE APRENDE  
NO CONSERVATÓRIO OU NA ESCOLA DE TEATRO, MAS PELA  
LEITURA DE POETAS, FILÓSOFOS E TEÓLOGOS.

mas pela leitura de poetas, filósofos e teólogos. Esta dificuldade de falar da profissão é devida principalmente ao fato de que Artaud acaba por considerar como único ator, seu corpo,

como palco, o mundo. Em 1947, após sua saída do asilo de Rodez, dois acontecimentos se oferecem como exemplos do Teatro da Crueldade do qual ele é ator: a conferência do Vieux-Colombier, ocasião durante a qual ele apresenta um texto diante de um vasto público e, de acordo com testemunhas, em um

<sup>16</sup>. Idem, *Œuvres complètes*, tome XXII, 1986, p. 277. Em português ver *O teatro e a anatomia*, in Alain Virmaux, *op. cit.*, p. 320.

estado de transe, no qual os limites entre a poesia, a vida, a interpretação teatral e a loucura tinham desaparecido, e a gravação no rádio de *Para acabar com o juízo de deus*. É sintomático que um programa assim, que devia ser o primeiro ensaio do Teatro da Crueldade, tenha sido proibido<sup>17</sup>.

Por mais que o texto tenha sido publicado no “Combat” ou em apostila não se ouvirão os sons, a xilofonia sonora, os gritos de barulhos guturais e as vozes.<sup>18</sup>

Em carta a Paule Thévenin, de 24 de fevereiro de 1948, porém, ele escreve :

Paule, eu estou muito desesperado,  
meu corpo dói de todos os lados,  
mas principalmente eu tenho a impressão de que as pessoas ficaram decepcionadas  
com meu programa de rádio. Lá onde está a máquina  
é sempre o abismo e o nada,  
há uma interposição técnica que deforma e aniquila o que se faz.  
[...] é por isso que nunca mais tocarei no Rádio, e vou me consagrar a  
partir de agora  
exclusivamente  
ao teatro  
tal como eu o concebo,  
um teatro de sangue,  
um teatro que, a cada representação, terá feito ganhar  
*corporalmente*  
alguma coisa  
tanto àquele que interpreta, como àquele que vem ver interpretar,  
aliás  
não se interpreta,  
age-se.  
O teatro é na verdade a gênese da criação<sup>19</sup>

**17.** Essa gravação está disponível em CD, numa caixa publicada sob o título *Antonin Artaud* (André Dimanche Editeur, 1995). Ela nos dá uma ideia do trabalho de voz e de ritmo realizado por Artaud, dessa tensão cruel entre a violência imediata do grito e toda uma retórica da entonação levada a um excesso humorístico e carnavalesco.

**18.** Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome XIII, 1974, p. 139.

**19.** *Ibidem*, pp. 146-147. Em português ver Última carta sobre o teatro, in Alain Virmaux, *op. cit.*, pp. 334-335.

O teatro está sempre para acontecer, o ator puro traído por todas as técnicas, e a exigência de autenticidade excluem a própria ideia de representação e de teatralidade.

## A REALIZAÇÃO DO IMPOSSÍVEL

Se há um ofício do ator segundo Artaud, é preciso procurá-lo nos seus sucessores, ver como, segundo uma fórmula de Grotowski, esse poeta do teatro e das possibilidades predisse uma nova encarnação possível. Que se considerem a prática e a teoria de Grotowski, de Eugenio Barba, do Living Theatre, de Peter Brook, de tantos homens de teatro que reivindicaram Artaud, e veremos que eles têm em comum o fato de multiplicarem as experiências de laboratório, de se exercitarem nas técnicas do corpo com um rigor e uma crueldade que podem parecer as de jogos sadomasoquistas. Mas este trabalho não serve para enquadrar ou forjar uma técnica do comediante: é primeiro despojamento para alcançar uma espécie de verdade, inscrita no inconsciente e no corpo. Duas citações evocam a meta deste trabalho. A primeira, de Grotowski, em *Em busca de um teatro pobre*:

Se o ator não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência aos impulsos psíquicos, então ele não vende seu corpo, mas oferece-o em sacrifício.<sup>20</sup>

A segunda citação é de Tadeusz Kantor em *O teatro da morte*:

Reorientar a ação dramática,  
dirigi-la para baixo do ritmo normal da vida  
através do relaxamento  
dos vínculos biológicos,  
psicológicos,  
semânticos  
pela perda da energia e da expressão,  
por um “resfriamento” da temperatura  
indo  
até o vazio –

**20.** Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité/L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971, p. 32. Em português ver Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*, tradução de Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 19.

eis o processo da desilusão  
e a única chance  
de reencontrar o real.<sup>21</sup>

ENSAIO GERAL

Assim, para Jerzy Grotowski, a técnica é essencialmente “negativa”, ela consiste em liberar as potencialidades, reencontrar o ator “arquetípico” que estaria em relação direta com os fantasmas originários do espectador. Sua pesquisa, no Teatro Laboratório, nos anos 1960, na Polônia, está orientada para a busca da unidade do corpo e da psique, num trabalho da voz e do sopro a partir do que ele chama de “ressonadores”. Antes mesmo de conhecer a obra de Artaud, ele procurava, na herança oriental e na técnica da ioga, gestos e posturas que fizessem do corpo um sinal e uma matéria, atravessados pelas vibrações da voz e as intensidades do sopro.

O que une os atores, segundo Artaud, é uma espécie de ato de fé, uma crença no impossível como única exigência ética, cuja prova última é o sacrifício de si, e Grotowski descrevia a “ex-

periência interior” do ator por meio dos termos de Georges Bataille, que foi um de seus inspiradores. Kantor, que propunha um “teatro zero”, pelo

abandono dos sentimentos, redução máxima da interpretação e do significado, que dá como modelo para o ator o cadáver, e se entrega a embalagens do corpo, escreve: “A *realização do impossível* é o fascínio supremo da arte e seu segredo mais profundo”<sup>22</sup>.

O QUE UNE OS ATORES, SEGUNDO ARTAUD, É UMA ESPÉCIE  
DE ATO DE FÉ, UMA CRENÇA NO IMPOSSÍVEL COMO ÚNICA EXIGÊNCIA  
ÉTICA, CUJA PROVA ÚLTIMA É O SACRIFÍCIO DE SI...

Quebrar os automatismos, desarticular o corpo e o sentido, usar dissonâncias e rupturas de tom são os meios do ator para produzir um jogo transgressivo e catártico. Peter Brook, em Londres, nos anos 1967, também aprofundou esse trabalho do grito e do expressionismo violento do corpo, modificando sem cessar as situações e as posturas dos atores quando o próprio exercício do grito e do sopro se tornava técnico, um novo academismo.

Todos os sucessores de Artaud retomam a ideia de uma volta aos teatros sagrados, ao Oriente, ao teatro como catarse. Mas isso não deixa de produzir efeitos contraditórios. Grotowski, por exemplo, recusa a participação do público, que não pode intervir nessa espécie de rito que é o teatro, e não realizou o trabalho de ascese do ator. Ao contrário, o Living Theatre

**21.** Tadeusz Kantor, *Le théâtre de la mort*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977, p. 113. Em português ver Tadeusz Kantor, *O teatro da morte*, tradução de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva/Sesc São Paulo, 2008, p. 87.

**22.** *Ibidem*, p. 90. Na edição brasileira, p.64.



queria romper as diferenças entre o teatro e a vida, o ator e o espectador, mesmo entre os papéis que vários atores assumiam sucessivamente em um mesmo espetáculo. Ora, as duas ideias, por mais contraditórias que sejam, se encontram em Artaud. Da mesma forma, uma maior fidelidade a certos textos de Artaud pôde produzir os maiores contrassensos em relação a

TODOS OS SUCESSORES DE ARTAUD RETOMAM A IDEIA DE UMA VOLTA  
AOS TEATROS SAGRADOS, AO ORIENTE, AO TEATRO COMO CATARSE.  
MAS ISSO NÃO DEIXA DE PRODUZIR EFEITOS CONTRADITÓRIOS.

outros. Assim, Artaud pôde falar do *happening* como treino do ator, mas sempre denunciou a ideia de que o teatro pudesse estar entregue à improvisação, enquanto que o Living

Theatre encontrou no *happening* a condição de liberdade de um teatro que não está mais separado da vida. A ética individual, o engajamento político se tornaram critérios superiores à qualidade própria do ator. Um dos últimos espetáculos do Living, *Paradise now* (1968), está inteiramente construído a partir de correspondências inspiradas pelas figuras da Cabala. Mas, no mesmo momento em que eles encontram as ideias de *O teatro e seu duplo*, cometem um total contrassenso em relação aos últimos textos de Artaud, que denunciam qualquer recurso ao pensamento mítico e religioso, como testemunha a *Carta contra a Cabala*, de junho de 1947.

Mas estas divergências, até mesmo estes contrassensos, pertencem ao legado de Artaud. Duas experiências extremas do trabalho do ator, aparentemente opostas, mas que se inscrevem na sua linhagem, dão testemunho disso: a do ator italiano Carmelo Bene e a da dança Butô. O que o primeiro chamava de “a máquina atorial” pode ser compreendida como a produção em cena de uma espécie de “corpo sem órgãos”. Produção paradoxal, já que consiste numa retração da presença cênica, de forma que todo o trabalho do ator visa tornar manifesta a impossibilidade de devir a si próprio. Prisioneiro de uma representação extenuada, composta de trechos dos grandes textos trágicos<sup>23</sup>, ele procede por retraimento e afasia, embaraço do corpo preso no meio dos figurinos, das bonecas desarticuladas, das próteses e das cadeiras de rodas. Quanto mais o ator está fisicamente impedido, mais a voz, trabalhada musicalmente e sinteticamente, se desdobra, escava o espaço e o corpo dos espectadores, se torna o único corpo material do teatro, deste “teatro sem espetáculo” com o qual sonhava Carmelo Bene.

A outra experiência, o Butô, criado pelo japonês Tatsumi Hijikata, em 1959, parece ser todo o contrário, já que consiste na exibição furiosa e violenta do corpo nu, sem texto, sem palavra e até sem voz. Ora, ainda aí, trata-se

**23.** Quer se trate de *Hamlet*, de Lorenzaccio, de *Pentesileia* ou de *Ricardo III*, cuja versão de Bene foi publicada, com texto de Gilles Deleuze, em *Superpositions* (Minuit, 1979).

de encenar a crueldade de um corpo que se mantém no limite de sua destruição e tenta desesperadamente se reconstruir. Daí os temas favoritos dessa “Dança das Trevas”: a múmia e o estado fetal. Daí, também, as posturas do corpo herdadas do Nô: quadris encaixados, crispações do corpo, lentidão dos gestos seguida de movimentos violentos, rostos transformados em máscaras grotescas, contorções que imitam atitudes animais.

\* \* \*

Apesar de se oporem, tradicionalmente, o ator segundo Brecht e o ator segundo Artaud, apesar de o primeiro buscar o “distanciamento” e o segundo, a “identificação” com o mundo do palco, todos os dois, seguindo estéticas diferentes, tinham em vista a mesma meta dramatúrgica e política. Ambos combateram, no espaço reservado à representação, a mecânica das identificações alienantes que, segundo Lacan, esteve na origem dos piores teatros da crueldade da história moderna: o nazismo e o holocausto. Daí essas fórmulas pelas quais Artaud e aqueles que puderam valer-se dele definem o trabalho do ator como uma experiência extrema, originária, até mesmo sagrada. Ela consiste num exercício de conjuração física e psíquica cuja meta é mais o despojamento final do que o desempenho do comediante. Para as vanguardas do século XX, o teatro parece ter se tornado o inimigo do espetáculo, e seu paradoxo mais íntimo é o de querer acabar com a representação. A experiência do ator se torna assim ética e política. Sua meta é nos libertar dessa “monstruosa captura”<sup>24</sup> que leva os homens a sacrificar regularmente na história a algum Deus obscuro cuja vontade governaria o grande Teatro do mundo.

**CAMILLE DUMOULIÉ** é professor na Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, onde é também pesquisador-coordenador do centro de pesquisas em Literatura e Poética comparadas; no Brasil, publicou *O desejo*, Editora Vozes, Petrópolis, 2005.

*Tradução: Vera Dayan*

**24.** J. Lacan, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Seuil, 1973, p. 247. Em português ver J. Lacan, *O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 259.

# O corpo, essa multidão excitada

*Ivam Cabral*

**A** cineasta e ensaísta Susan Sontag diz em seu artigo “Abordando Artaud”, publicado no Brasil no livro *Sob o signo de Saturno*<sup>1</sup>, que Artaud é o mais visceral e sincero de todos os modernistas, mas que, ao tornar-se “clássico”, seu impacto teria sido “neutralizado”.

Antonin Artaud (1896-1948) escreveu compulsivamente. Suas obras completas estão hoje editadas em 27 volumes e sua figura, ainda que lentamente e muitas vezes de maneira perfunctória, tem se mantido presente na reflexão contemporânea.

Mas a mistificação que se faz em torno de sua imagem, em especial de sua biografia, tem atrapalhado sua compreensão. Essa simplificação é empobrecedora e também perigosa porque toda a sua obra vai na direção exatamente contrária. Talvez por isso Artaud tenha acabado por se consolidar em sua própria identidade de moderno e clássico.

Ao contrário de outros artistas que se preocuparam mais com o método, Artaud se ateu mais ao conceito. Martin Esslin irá dizer:

Se Artaud forma entre os mestres modernos, não é nada fácil dizer em qual das categorias reconhecidas de realização cabe sua contribuição. Ele não é um pensador, com o crédito da produção de um corpo coerente de conhecimento original ou de haver rasgado novos campos de pesquisa;

1. Susan Sontag, *Sob o signo de Saturno*, Porto Alegre, L&PM Editores, 1986, p. 15.

nem foi um realizador, um homem de ação, um herói manipulador de acontecimentos, influente sobre o curso da História; e embora tenha sido certamente um poeta de grande poder, não é sua poesia que lhe explica a influência.<sup>2</sup>

A leitura da obra de Artaud não deixa ninguém ileso. Nela, os afetos são milimetricamente atingidos e a questão da identidade é que está sendo colocada em xeque. O que se vê na trajetória de sua escrita é uma sucessão de estados, um fluxo, um devir; nem tanto uma identidade.

A LEITURA DA OBRA DE ARTAUD NÃO DEIXA NINGUÉM ILESO. NELA, OS AFETOS SÃO MILIMETRICAMENTE ATINGIDOS E A QUESTÃO DA IDENTIDADE É QUE ESTÁ SENDO COLOCADA EM XEQUE.

Sua contradição é o que gera tensões. Sua proposta dramática, por exemplo, está no entroncamento do teatro e da *performance*. Artaud abominava a ideia de que “o teatro não passa de um simples lugar de entretenimento”<sup>3</sup>.

Para Artaud, o teatro propõe a vivência de uma experiência e não uma regra fixa, porque tudo o que atinge uma forma fixa já está distante dessa experiência. O teatro, como Deus, está além das formas.

O ateísmo artaudiano também é muito peculiar. Ao negar a figuração do ser transcendente, sua heresia é uma forma de recuperação. Só assim o mito pode ser confrontado e, dessa forma, revelado.

O pensamento nietzschiano está presente em sua escritura, em especial na leitura que o filósofo alemão faz de Heráclito em *A filosofia na época trágica dos gregos*:

O eterno e único vir-a-ser, a total inconsistência de todo o efetivo, que constantemente apenas faz efeito e vem a ser mas não é, assim como Heráclito o ensina, é uma representação terrível e atordoante, e em sua influência aparenta-se muito de perto com a sensação de alguém, em um terremoto, ao perder a confiança na terra firme. (...) Um vir-a-ser e parecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem neste mundo o jogo do artista e da criança.<sup>4</sup>

Mas é a questão do corpo em Artaud que tem permeado toda a sua obra, desde os primeiros escritos. Esse corpo também segue a concepção

2. Martin Esslin, *Artaud*, São Paulo, Editora Cultrix/Edusp, 1978, p. 12.

3. *Ibidem*, p. 72.

4. Friedrich Nietzsche, *A filosofia na época trágica dos gregos*, São Paulo, Editora Nova Cultural, 1987, pp. 9-10. (Coleção Os Pensadores, *Nietzsche II*).

dionisiaca nietzschiana. Um corpo sem órgãos, que se despedaça e se recompõe, constante e intermitentemente. Nesse dilaceramento sempre acontece a perda da identidade.

E esse corpo precisa ser refeito e estimulado a todo instante porque ele “é como uma pilha elétrica”<sup>5</sup>, disse certa vez. Uma revolução anatômica que venha de dentro para fora e se jogue no eterno devir do rio da vida. Talvez esse seja um dos mais importantes ensinamentos do mestre francês. E quando nos propõe essa consciência do corpo, está querendo promover uma verdadeira revolução metafísica. “Trata-se, de fato, para Artaud, de separar o corpo de todos os ‘objetos parciais de Deus’, isto é, os órgãos: o corpo que dança mitos e delírios (...) que significa um duplo, um espectro plástico, nunca acabado, construindo-se através da identificação cruel com seu corpo pleno.”<sup>6</sup>

O teatro, como rito, é o lugar onde a reconstrução do corpo se dá. Tanto para os atores como para o público. Assim, devemos transitar sempre pelo estado de desorganização e saber como sair dele, buscando o equilíbrio entre o dionisiaco e o apolíneo.

Mas é importante que se diga que Artaud, quando propõe esse rito, está se referindo a uma entrega absoluta – tanto do público como dos atores; e nunca a uma cópia. Um comprometimento de ambas as partes como poder de ação; não como representação, mas como experiência. Desta forma, fazer parte desse ritual é vivenciá-lo em sua profundidade. “O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos e está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual.”<sup>7</sup>

Sabemos que o corpo tem níveis muito sutis. Para Artaud, interessam as microssensações e a consciência que deve mergulhar nos campos da angústia, abdicando da certeza. E para se entrar no campo de observação desse corpo é necessário que se tenha um método.

Artaud não nos deixa esse método. Ao nos deixar apenas rastros, pegadas, inspira-nos a encontrar nossos próprios caminhos, tal qual Nietzsche em suas obras alegóricas, como *Assim falava Zaratustra*. Se a verdade é impossível, por ser sempre um ponto de vista, uma perspectiva de um todo, a escrita filosófica ou a reflexão teatral apenas podem nos deixar insinuações da verdade que procuramos.

5. Alain Virmaux, *Artaud e o teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, p. 329.

6. Daniel Lins, *Antonin Artaud – O artesão do corpo sem órgãos*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 57.

7. Antonin Artaud, *Linguagem e vida*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1995, p. 75.

Deste modo, sua obra não é um produto. Antes, é um campo vasto para a reflexão e a busca do artista.

Em certo momento ele nos fala da “exposição dos estados”, propondo o mergulho e a investigação do caos, como um espírito de autoinvestigação. Irá dizer em um de seus textos: “Sou arrastado, mas me assisto”<sup>8</sup>. Esse “ser arrastado” está intimamente ligado ao “ser arrastado” dionisíaco, presente na obra de Nietzsche.

Para Nietzsche, o auge da tragédia grega e da cultura ocidental está justamente presente no período anterior à influência socrática, em que o apolíneo, com seu controle e identidade, era mesclado ao dionisíaco, processo de ritual de embriaguez em que a identidade se perdia no mergulho dentro do rio dos acontecimentos e da não-identidade.

É desse mergulho que emerge sua linguagem. Porque não é uma mera descrição psicológica; é uma descrição de estado, quase impessoal – uma forma de interpretar o interior.

Roland Barthes, o grande pensador das formas de comunicação humana, vai recuperar o pensamento de Artaud ao relacionar corpo com tecnologia. Sugere, assim, o “fim do sujeito” – nesse caso, o do próprio indivíduo. Dessa forma, Barthes crê que o corpo só se reconcilia com a linguagem através de uma via indireta, em que a fruição retorna ao lugar do pensamento.

Todas as épocas viveram a ideia do corpo coletivo e o poder sempre passou por esse corpo. Artaud acredita que para desbancar os mecanismos do poder deve-se pensar que o foco de ação pode ser cultivado.

Desta forma, esvaziado, esse corpo

poderia reivindicar sua experiência e outros matizes seriam detectados.

Esse “vazio” é referenciado como “fonte”, não como “vida”. Porque

esse “interior esvaziado” traduzir-se-á em imagens, não o descrito pela anatomia. No corpo sem órgãos, primeiro é necessário que se esvaziem os automatismos. A experiência do corpo é de uma natureza também subjetiva, portanto.

NO CORPO SEM ÓRGÃOS, PRIMEIRO É NECESSÁRIO QUE SE ESVAZIEM OS AUTOMATISMOS. A EXPERIÊNCIA DO CORPO É DE UMA NATUREZA TAMBÉM SUBJETIVA, PORTANTO.

“O corpo é uma multidão excitada”<sup>9</sup> de fenômenos e de impulsos, e sempre foi educado, formado para produzir, adaptar-se a alguma condição social. Desta maneira, é fácil supor que podemos viciá-lo ou escravizá-lo. Restam poucas opções ao ser humano.

8. *Ibidem*, p. 210.

9. *Ibidem*, p. 199.

Em paralelo à análise marxista da alienação econômica do indivíduo, Artaud busca a desalienação metafísica do ser. Tornar o homem de novo consciente de seu corpo, de sua mente, de seu lugar, através do ritual mágico do teatro.

O corpo-utensílio do trabalho capitalista deixa de ser objeto, para tornar-se sujeito da sua própria ação, de seu espírito. A experiência do teatro, segundo Deleuze ao se referir a Artaud, seria o espaço para essa desalienação, da parte tanto do ator-agente do ritual, como do espectador participante.

Esse corpo é tanto biológico quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem; é ele quem carrega as pontas de des-territorialização dos agenciamentos ou as linhas de fuga. Ele varia (o Corpo sem Órgãos da feudalidade não é o mesmo que o do capitalismo). Se eu o chamo de Corpo sem Órgãos, é porque ele se opõe a todos os estratos de organização, tanto àquele do organismo quanto aos das organizações de poder.<sup>10</sup>

Qualquer construção é sempre precedida de uma completa desorganização porque ela é sempre forjada. Quebrar os hábitos já cristalizados, as muletas, o automatismo e a consciência que sempre empobrecem as sensações é um dos caminhos. Um jogo entre a instabilidade e a organização nos

pode levar a um contato profundo com nossa verdade, que está se refazendo, constantemente.

O corpo, portanto, é um lugar; e testemunhar seu processo é elaborar-se, recriar-se para libertar-se do jugo da alienação. E quando

QUALQUER CONSTRUÇÃO É SEMPRE PRECEDIDA DE UMA  
COMPLETA DESORGANIZAÇÃO PORQUE ELA É SEMPRE FORJADA.

QUEBRAR OS HÁBITOS JÁ CRISTALIZADOS, AS MULETAS, O  
AUTOMATISMO E A CONSCIÊNCIA QUE SEMPRE EMPOBRECEM  
AS SENSACÕES É UM DOS CAMINHOS.

pensamos na reconstrução do corpo, podemos entender nossa própria reconstrução. Porque o corpo tem um sentido muito mais abrangente do que inicialmente percebemos.

A construção artaudiana do corpo integra uma “anatomia decorporizada”<sup>11</sup>. A arte pode fazer o trânsito entre os diferentes polos de compreensão de nosso corpo e possibilitar as vivências desses estados. Essa busca pelo corpo esvaziado também está relacionada ao projeto psicanalítico freudiano, em especial na leitura de Reich, de que o corpo está desfigurado pelas couraças de nossos traumas inevitáveis.

**10.** Na edição original, Gilles Deleuze, *Désir et plaisir*, in *Magazine Littéraire*, Paris, 1994. Utilizamos aqui a versão online, disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/article1353.html>>. Acesso em outubro de 2012.

**11.** Daniel Lins, *op. cit.*, p. 69.



O real sempre nos impõe traumas, que acabam por nos moldar ao mundo real. O processo reichiano de libertação das couraças busca justamente a melhor fruição do prazer e, portanto, um encontro do homem com seus próprios desejos.

Essa terapêutica da alma pode ser encontrada no projeto do teatro artaudiano. O teatro da crueldade busca uma elevação espiritual que concorre, em paralelo, à noção de terapêutica reichiana do corpo.

Foucault, posteriormente, vai abordar a questão do corpo que sofre as opressões dos micropoderes sociais. Esse corpo manipulado e inconsciente de suas limitações pode, através de Artaud, libertar-se de suas amarras.

Finalmente, em tempos como o nosso, em que o capitalismo transforma em produto para consumo o nosso próprio corpo, a experiência do teatro artaudiano seria radicalmente revolucionária. O corpo, nos tempos pós-industriais, já pode ser comprado, refeito, remodelado, redesenhado de acordo com os desejos do consumidor-cidadão.

A experiência artaudiana do corpo propõe a quebra desse elo consumidor-fabricante, para atingir uma relação de visceralidade que suplanta a relação comercial. O corpo do ator, assim como o do espectador, não é uma imagem de consumo, mas um templo onde acontecem as experiências vitais, sagradas.

**IVAM CABRAL** é dramaturgo, diretor e ator; fundador da companhia Teatro Os Satyros e diretor executivo da SP Escola de Teatro.

# Notas sobre o ator-narrador

*Lúcia Romano*

## O ATOR-NARRADOR E O NARRADOR TRADICIONAL

O termo ator-narrador, ou ator-rapsodo, tornou-se corrente no teatro atual, com o aumento do número de pesquisas teóricas e práticas sobre um teatro não dramático. Contudo, o ator-narrador de hoje remete a outros momentos da história da criação teatral, que antecedem a preocupação contemporânea de oferecer novas textualidades para a cena e reinventar maneiras de enunciação do texto pelo ator e pela atriz; desafios que o termo anuncia.

Vale a pena fazer um breve passeio por essa história, para entendermos quais os elementos em jogo na disseminação dessa conceituação e o que a sua presença pode provocar no trabalho “atoral”.

O narrador tradicional é uma figura emblemática. Abreu<sup>1</sup>, estudioso, professor de dramaturgia e escritor de teatro, associa o narrador a outras figuras, todas elas encarregadas da transmissão da “experiência humana”, no bojo de uma comunidade de ouvintes. São elas o aedo grego, o menestrel da Idade Média, ou ainda, o ator do teatro Nô.

Hesíodo e Homero são grandes exemplos do aedo, o “cantador” grego. Ainda antes da invenção do alfabeto grego (quando a escrita fenícia era adaptada à língua grega), esses cantadores transmitiam oralmente suas canções,

<sup>1</sup>. Luis Alberto de Abreu, O narrador contemporâneo – Considerações a partir do narrador de Walter Benjamin, texto não publicado – arquivo pessoal, 2010.

ao som da lira. O helenista Torrano<sup>2</sup> comenta que os dois autores, conhecidos como os “escritores” de *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias* (Hesíodo), e de *Ilíada* e *Odisséia* (Homero) estão de fato no limiar de duas tradições. Inspirados pelas Musas e guiados pela deusa Memória (uma das esposas de Zeus, responsável por manter “as ações e os seres na luz da Presença”<sup>3</sup>, para que não sejam esquecidas), os membros da primeira tradição, os poetas-cantores, usavam técnicas de composição oral, transmitindo suas histórias de geração em geração. A segunda tradição é perpetuada pelos poetas-escritores, já educados no uso do alfabeto escrito, sucessores no tempo da “tradição da voz”.

HESÍODO E HOMERO SÃO GRANDES EXEMPLOS DO AEDO, O “CANTADOR” GREGO. AINDA ANTES DA INVENÇÃO DO ALFABETO GREGO, ESSES CANTADORES TRANSMITIAM ORALMENTE SUAS CANÇÕES, AO SOM DA LIRA.

O menestrel medieval<sup>4</sup>, que entoava seus poemas ao som do alaúde e da cítara, mais uma vez, demarca a passagem da voz para a escrita. Suas histórias, também de transmissão oral, comporão o acervo manuscrito dos contos populares<sup>5</sup> denominados por Propp<sup>6</sup> “contos maravilhosos”.

Abreu, ao citar o ator de teatro Nô, faz uma fusão entre o narrador tradicional e o ator de teatro. O Nô japonês evoluiu da contaminação da dança (agrícola e de corte) com divertimentos populares (mímica, acrobacia, música e prestidigitação), rituais religiosos e danças narrativas, incorporando gradualmente mais e mais elementos de relato<sup>7</sup>. Na forma atual do Nô, o intérprete, seja ele o *shitê*, o *waki*, ou um integrante do coro, é responsável por atuar numa fusão de aspectos líricos, épicos e dramáticos, empregando canto, dança, máscaras, pantomima e momentos de “imitação” (dentro de um “incidente dramático”).

De fato, Abreu está interessado em discutir a *função narrativa* e em resgatar o *espaço da narração*, e não exatamente em esmiuçar a evolução histórica

2. Jaa Torrano, A teogonia de Hesíodo, *Cult – Dossiê Mito e Verdade na Tragédia Grega*, n.107, 2006, disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/website/edicao/content.asp?edtCode=E277DF61-D718-4085-81BD-02A58A04F04C>>. Acesso em: 2 fev. 2011.

3. *Idem*, Memória e Moira, in Hesíodo, *A origem dos deuses – Teogonia*, estudo e tradução de Jaa Torrano, Roswitha Kempf Editores, 1978, p. 85.

4. Embora usados como sinônimos, menestrel, jogral e trovador são diferentes. O primeiro, de origem popular, diferencia-se do trovador, geralmente um nobre. O menestrel é um poeta que, mesmo usando instrumentos, realiza narrativas mais longas, sobre histórias reais ou imaginárias e sucede historicamente os outros dois termos.

5. Edécio Mostaço, Edécio Mostaço, *Sala Preta – Revista do departamento de Artes Cênicas da ECA-USP*, v. 7, São Paulo, ECA-USP, disponível em: <[http://www.eca.usp.br/salapreta/PDFo7/SPo7\\_027.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDFo7/SPo7_027.pdf)>. Acesso em: 2 fev. 2011.

6. Vladimir Propp, *As raízes históricas do conto maravilhoso*, tradução de Rosemary Abílio e Paulo Bezerra, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

7. Leonardo C. Pronko. *Teatro: Leste & Oeste*, tradução de Jacó Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1986.

das formas ficcionais, até a constituição da forma dramática estrita. Por isso, para ele, a associação com o ator Nô justifica-se na expansão da figura do narrador para um “tipo de ator” que não recria *fisicamente* o acontecimento humano, mas recria *imaginariamente o território da ação* e os agentes e pacientes daquele acontecimento. Ele diz: “por meio da narrativa (...) o espetáculo é construído com o próprio ouvinte”<sup>8</sup>.

Sabe-se que, no Ocidente, a poesia dramática é uma invenção inovadora, não só no campo das formas literárias, como também no tipo de comunicação e recepção que determina. Um bom exemplo desse aspecto

SABE-SE QUE, NO OCIDENTE, A POESIA DRAMÁTICA É UMA INVENÇÃO INOVADORA, NÃO SÓ NO CAMPO DAS FORMAS LITERÁRIAS, COMO TAMBÉM NO TIPO DE COMUNICAÇÃO E RECEPÇÃO QUE DETERMINA.

de “percepção singular”, que envolve uma atenção estética complexa<sup>9</sup>, está na tragédia grega. Nas palavras de Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet, a tragédia clássica é

a “elaboração de um gênero poético destinado a ser representado e gesticulado num palco, escrito para ser visto, ao mesmo tempo em que ouvido, programado como espetáculo (...)”<sup>10</sup>.

Essa “nova invenção” espetacular, fruto da passagem do século VI para o V a.C, incorpora elementos narrativos, por exemplo, nos prólogos do coro (como ocorre nas tragédias de Ésquilo), que resumem os acontecimentos diretamente para o público, antes que a ação tenha início. Contudo, a tragédia difere da epopeia, da qual os poetas trágicos tiraram seus temas e personagens. Na perspectiva da tragédia, as realidades estão povoadas de enigmas, problemas a serem resolvidos, mudanças súbitas de situações e embates entre o coro e os protagonistas. O espectador da tragédia clássica é arrastado pela tensão e pela urgência, dadas pelas paixões humanas em conflito (nos termos de Aristóteles), mesmo sabendo que presenciará uma ficção, encarnada por atores.

Esse quadro de elementos já nos coloca no território do Dramático (o *gênero*, formado por obras dialogadas em que atuam personagens, sem a mediação de um narrador) ainda que não numa forma dramática pura, como ressalta Rosenfeld<sup>11</sup>; uma vez que a tragédia, assim como ressaltado antes sobre o teatro Nô japonês, mistura *traços estilísticos* dramáticos (sendo

8. Luis Alberto de Abreu, *op. cit.*, p. 5.

9. Étienne Souriau, *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*, tradução de Maria Cecília Queiroz de M. Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha, São Paulo, Editora Cultrix; Edusp, 1983.

10. Jean-Pierre Vernant; Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado *et al.*, 3. ed., São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 161.

11. Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*, 6. ed., São Paulo, Perspectiva, 2008.

o conflito atualizado pelas personagens) com momentos épicos (o coro, interrompendo o tempo da ação e narrando) e líricos (de mergulho subjetivo e caráter mais expressivo; inclusive, com a presença da música).

## ONDE ESTÁ O NARRADOR CONTEMPORÂNEO?

Portanto, é sobre esse entrelaçamento que Abreu deseja debruçar-se. Como dramaturgo-pesquisador, ele reflete com o intuito de aprofundar-se nas possibilidades de existência do narrador no mundo contemporâneo e na prática teatral de hoje, na qual a questão não é a separação estanque entre os gêneros, mas o sentido e a natureza das misturas.

Abreu sabe que as sociedades contemporâneas são muito diversas daquelas sociedades do menestrel e do aedo e diferentes até mesmo das sociedades agrárias, em que teria florescido o narrador tradicional, descrito por Benjamin<sup>12</sup> em 1936. Constituídas sobre a lógica da acumulação do capital e do sistema de produção mecânico, as sociedades industriais perderam o vínculo com aquele narrador tradicional, ao mesmo tempo que descobriram novas estratégias para a transmissão da experiência e da cultura, em que entram os meios de reprodução “mecânicos” (hoje, digitais) e as novas linguagens artísticas.

Nas sociedades pós-industriais, como esta em que vivemos hoje, também o teatro parece ter se afastado do sentido desempenhado pelo narrador, de intermediário entre os ouvintes e a experiência humana. Esse narrador, um sujeito muito próximo de seu público

pela partilha de um conjunto de crenças e de um imaginário comuns, não encontra mais semelhante unidade. A milhas de distância de

NAS SOCIEDADES PÓS-INDUSTRIAIS, O TEATRO PARECE TER SE AFASTADO DO SENTIDO DESEMPENHADO PELO NARRADOR, DE INTERMEDIÁRIO ENTRE OS OUVINTES E A EXPERIÊNCIA HUMANA.

sua fonte ritual primeva, para Abreu, o teatro ocidental foi tornando-se mais e mais dominado pela estrutura rigorosa e fechada do dramático, deixando de apreciar sua capacidade de relacionar-se com elementos épicos e líricos.

Ainda que não forneça a solução para o questionamento que lança, Abreu aponta que o reaparecimento do narrador no teatro contemporâneo, em sua potência original, depende da reinvenção do trabalho “atoral”. Olhando a partir da dramaturgia, isso pode acontecer com a mistura entre os gêneros e o restabelecimento, na cena, do mundo feérico da imaginação,

**12.** Walter Benjamin, O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov, in *idem, Sobre arte e técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992.

em narrativas que situem as ações da experiência (as ações exemplares, que merecem ser lembradas, segundo Benjamin) do mundo atual.

Pensando do ponto de vista da prática da cena, cabe ao ator e à atriz abandonarem a tarefa de personificação, obrigatória na textualidade dramática tradicional, para tornarem-se *psicopompos* (entes “míticos” que fazem a ligação entre vivos e mortos), capazes de configurar um encontro legítimo entre os mundos reais e suprarreais, no rito teatral.

## A FORÇA DA TRADIÇÃO

De um modo geral, o teatro ocidental conseguiu solucionar a instabilidade da relação entre a palavra (o material textual) e a carne (a materialidade do real da cena), subjugando o soma ao *logos*. Jean-Jacques Roubine<sup>13</sup> destaca que no século XVII a tradição da sacralização do texto aparece com maior força. Formas que escapavam dessa ordem de coisas, por serem fortemente baseadas nos signos corporais e na explicitação da convenção teatral, ocupavam lugar marginal e eram frequentemente “controladas” pelo poder público (como a *commedia dell'arte*, nos séculos XVII e XVIII).

Até fins do século XIX, o enquadramento da realidade oferecido pelo texto deveria encontrar na cena suas melhores formas de reprodução. Esse processo desembocou num “atravancamento decorativo” que só o natura-

SEGUNDO O PONTO DE VISTA QUE PRIORIZA O TEXTO, O ATOR  
SERIA VEÍCULO DA OBRA DO AUTOR. ELE DÁ VOZ AO TEXTO,  
ATRAVÉS DA ENCARNAÇÃO DA PERSONAGEM DRAMÁTICA.

lismo, com suas preocupações “veristas”, viria a questionar. No século XX, aconteceram movimentos tanto no sentido de valorização da teatralidade da cena (tais como Craig,

Meierhold e Artaud, nos primeiros trinta anos do século), quanto do texto (Copeau e Dullin, de certa forma, no mesmo período).

Segundo o ponto de vista que prioriza o texto, o ator seria veículo da obra do autor. Ele dá voz ao texto, através da encarnação da personagem dramática. Esta, no modelo do teatro dramático mimético, define o campo de ação do ator dentro do processo criativo. Ela carrega a ação, tornando-se, portanto, responsável pela veiculação do conteúdo ficcional. A personagem é também a responsável pela materialização não mais daquela ação da experiência (como fazia o narrador), fundamental para uma coletividade, mas da subjetividade do autor. A subjetividade do ator,

<sup>13</sup>. Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da encenação teatral*, 1880-1890, apresentação e tradução de Yan Michalski, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

por sua vez, é eclipsada pelo acordo proposto pela representação, em que ele deve agir “como se” fosse um outro.

No modelo mimético, ainda que se reconheça a presença viva do ator na cena como essencial, sua integralidade individual (enquanto sujeito encarnado e histórico) é praticamente ignorada. Dessa forma, a teatralidade não prescinde da corporeidade e do aqui/agora material da cena, mas parece acontecer em algum lugar (e tempo) para além delas. Consequentemente, a materialidade do espectador e a presentidade da sua percepção cercam-se de uma névoa misteriosa. Em decorrência, no aspecto da cena, as convenções de construção da ilusão também permanecem, tanto quanto possível, ocultas.

## A TRANSIÇÃO

A noção de *polissemia do texto* (o texto como pré-texto da encenação, que revela múltiplos significados do material textual) vai começar a ser disseminada não antes da metade do século XX, numa alteração gradual nos rumos do fazer teatral. O uso de procedimentos literários não relacionados à ação dramática no drama foi fundamental para que, já em fins do século XX, a “textualidade dramática” pudesse abarcar a indeterminação presente na cena<sup>14</sup>. Entre esses procedimentos, o resgate do ato narrativo aparece como central, tanto na cena quanto no pensamento sobre o teatro. É o que destaca Luiz Arthur Nunes:

Jean-Pierre Sarrazac (1) explica a presença do romance no teatro europeu como reflexo de uma necessidade do encenador de se dirigir diretamente ao público sem passar pela intermediação do diálogo. Sarrazac julga detectar aí um renascimento do “impulso rapsódico” que remonta a Homero. Já Anne Übersfeld (2) enxerga nesse fascínio pelo ato narrativo explícito um desejo de romper com a camisa de força da continuidade enquanto eixo estruturador da narrativa dramática convencional, substituindo-a pelo relato descontínuo do romance, com suas rupturas, espaçamentos e idas e vindas na montagem da ação, no fluxo temporal e no percurso espacial.<sup>15</sup>

14. *Ibidem*.

15. Luiz Arthur Nunes, Do livro para o palco (a vida como ela é), *O Percevejo*, n. 9, ano 8, Rio de Janeiro, Unirio, 2010, pp. 39-51, disponível em: <islamadrasta.files.wordpress.com/2010/08/dolivroparaopalco.doc>. Acesso em: 2 fev. 2011.



O resgate do ator-narrador mostra-se um caminho fértil de investigação para esse novo teatro, enquanto a pesquisa de sua forma de atuar irá beber de todas essas fontes que, de certa forma, inspiraram formas teatrais diversas do teatro-instituição, centrado no texto e no ilusionismo.

## O ATOR-NARRADOR CONTEMPORÂNEO

Rosenfeld<sup>16</sup> define o ator-narrador como o ator do teatro anti-ilusionista. Na sua acepção, o ator-celebrante do teatro medieval (que media o ente eterno, mas não podia pretender ser ele), o ator dos teatros Nô e Kabuki, o ator cabotino de Meyerhold e o ator brechtiano aproximam-se, porque ilustram casos em que a metamorfose do ator em personagem dá-se de forma incompleta. O corpo do

ator não realiza o material textual: ele o “critica, força, interroga”<sup>17</sup>.

DICÇÃO SALMODIANTE, O EMPREGO DE MÁSCARAS E PANTOMIMAS, A REINVENÇÃO DO GROTESCO, E O USO DE GESTOS SIMBÓLICOS CONVENCIONADOS SÃO ALGUMAS DAS FORMAS QUE COOPERAM PARA A INSTAURAÇÃO DO ELEMENTO ÉPICO-NARRATIVO NA INTERPRETAÇÃO.

Dicção salmodiante, o emprego de máscaras e pantomimas, a reinvenção do grotesco, e o uso de gestos simbólicos convencionados são algumas das formas que cooperam para

a instauração do elemento épico-narrativo na interpretação. O ator-narrador muda sua forma de atuar relacionando-se também com uma espacialidade não ilusionista (o palco sem cortinas, objetos e elementos cênicos não realistas) e com recursos da cena que interrompem a unidade visual e rompem, assim, com a sequência narrativa (projeções e cartazes, na cena de Piscator).

O ator-narrador também se vale de conquistas na textualidade dramática, incorporando o que Rosenfeld chama de o *gestus* da objetividade do narrador em face do mundo narrado. Embora tenha sido inspirada na análise do teatro de Brecht, a definição é interessante, porque não encerra a “estranheza” do ator-narrador no modelo de dramaturgia brechtiana, ou no ponto de vista da crítica social. Pelo contrário, amplia esses significados.

O *gestus* é uma atitude, um quadro ou um gesto que o ator emprega para revelar as atitudes sociais implicadas na situação dramática e no espetáculo. Na formação do *gestus*, o texto é também “contrastado” com um momento da cena em que o ator, o espectador, a personagem e o autor são colocados dentro da representação. O *gestus* do ator épico pode ser definido como uma

<sup>16</sup>. Anatol Rosenfeld, *op cit.*

<sup>17</sup>. Bernard Dort *apud* Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, tradução de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et al*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 407.

construção de um quadro, textual e gestual, que demonstra a personagem, dentro de uma situação sócio-histórica determinada<sup>18</sup>.

No ator-narrador (cuja função é recriar, na imaginação do ouvinte/leitor, o acontecimento humano que deu origem à narrativa), o *gestus* desmonta não apenas a história e a personagem, mas o próprio evento espetacular: ao mesmo tempo que o ator revive o drama, não deixa de enunciar a sua presença na cena, na relação com o espectador. Ele salta para dentro e para fora da fábula e não tira os pés do jogo (quer dizer, não perde sua função de intermediador, mesmo quando aparece como personagem ou como pessoa). Assim, esse ator não abandona seu *status* de “foco irradiador de imagens e significados”<sup>19</sup>, nem esconde seu esforço por “rememorar”.

O *gestus* do ator-narrador pode constituir tanto uma relação mais direta com o espectador (pensando numa forma narrativa com matrizes do lírico), quanto abrir campo para que ele construa suas próprias reflexões sobre os acontecimentos enunciados (pensando na manipulação dos elementos épicos). Em ambas as possibilidades, o ator-narrador se vale dos recursos da cena e da narrativa propriamente dita, estabelecendo o atrito entre o texto e a gestualidade<sup>20</sup> para refletir, diretamente a seu público, a natureza do encontro proposto pelo espetáculo. A historicização que o ator-narrador encaminha evidencia a própria história da representação no teatro e a questiona.

O *gestus* desse ator, pleno de elementos “suprapessoais”, permite que sejam partilhadas experiências múltiplas, sem ênfase excessiva na individualidade (que o discurso da interioridade ajudou a exacerbar). A presença e ação desse ator situam-se no espaço-tempo “empírico” da plateia, muito próximo da materialidade do espectador.

O ator-narrador desenha uma cena que explicita suas próprias possibilidades expressivas, encontrando soluções em seus elementos materiais e separando sua realidade da “representação do mundo”. A cena teatral contemporânea, dessa forma, compreende a si mesma como lugar de complexidade, onde pulsam tensões insolúveis entre o “real” e o imaginado; entre o tangível e o sensível; entre o texto e o gesto.

**LUCIA ROMANO** é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP; professora do Instituto de Artes na Unesp-SP; atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua como atriz-criadora e produtora na Cia Livre de Teatro e na Cia Mundana.

18. Gerd Bornheim, *Brecht – A estética do teatro*, Rio de Janeiro, Graal, 1992.

19. Luiz Arthur Nunes, *op. cit.*

20. Nara Keiserman, O desempenho atoral rapsódico, *Urdimento*, n. 7, dezembro de 2005, pp.17-38, Florianópolis, CEART/UEDESC.

# Teatro na escola e escola no teatro: uma relação tão delicada, uma equação tão complicada

*Dib Carneiro Neto*

**P**rimero foram os incríveis bonequeiros chineses, no século III a.C. Bem mais tarde vieram os artesãos mambembes da Commedia Dell'Arte, nos séculos XV a XVII, com toda a sua agilidade e habilidade de improvisação. Mas, de acordo com os poucos registros que temos em livros e artigos, o primeiro espetáculo teatral formalmente dirigido ao público infantil de que se tem notícia ocorreu no palácio real de Versailles, na França, em abril de 1776, *Spectacle des enfants de France*, baseado no milenar teatro de sombras da China. A direção de Dominique Séraphin impressionou a todos com seu requinte de detalhes nas silhuetas em negro e nos jogos de luz e sombras.

A partir daí, não demorou até que o teatro para crianças fosse associado à educação. Em várias partes do mundo católico, inclusive no Brasil, os jesuítas iniciaram experiências educativas em que as crianças montavam peças curtas sob a supervisão de adultos. Teatro e catequese. Na Itália do século XIX, um certo padre salesiano de nome Giovanni Bosco se destacou por seu teatro educativo apoiado nos cânticos religiosos. Eram encenações moralizantes e declamações teatralizadas, segundo escreveu Fernando Lomardo em *O que é teatro infantil*<sup>1</sup>.

1. Fernando Lomardo, *O que é teatro infantil*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994. (Coleção Primeiros Passos).

No século XX, surge na União Soviética, mais precisamente em 1918, o chamado Teatro da Criança, capitaneado por Natalia Satz. O propósito era que o teatro contribuísse para a formação do cidadão socialista, mas não deixava de ser uma forma pioneira de se pensar a existência de um gênero teatral voltado só para crianças, com uma forma de organização e de produção bem diferente daquela do teatro feito para os adultos. Ou seja, a despeito de seu caráter doutrinário, o teatro de Natalia Satz serviu para inspirar no restante do mundo uma série de regras e metodologias que levaram ao que se chama hoje de teatro infantil.

Essa experiência da Rússia é hoje vista com muita polêmica. Para se ter uma ideia, a própria sala de espetáculos era menor, com poltronas pequenas, bilheterias e banheiros adaptados para os “baixinhos”, ou seja, tudo era “mini”. E a regra era rigorosa: crianças é que tinham de se dirigir à bilheteria e adquirir seu ingresso – e, além disso, na plateia, sentavam-se separadamente de seus pais. Dizem até que havia um balcão superior só para os adultos, que, de seus lugares, poderiam ver os filhos, mas não o contrário. Monitores observavam tudo e anotavam suas reações. Não raro, esses monitores iam até às casas dessas crianças dias depois, conversar com elas e seus pais sobre os efeitos do espetáculo. Tudo muito exagerado e ligado diretamente à doutrinação moral e política, mas o fato é que, realmente, a partir daí, começaram a surgir pelo mundo companhias dedicadas exclusivamente ao teatro infantil, com uma preocupação em criar uma dramaturgia específica para crianças.

Eis que, em abril de 1952, com organização da Unesco, surge o 1º Congresso Internacional do Teatro Infantil, realizado em Paris. Consta que houve a participação de 15 países, inclusive o Brasil, e que foi nesse congresso que se começou a falar uma frase que hoje é bem debatida e também polêmica: “O bom teatro infantil forma a plateia de amanhã”. O perigo dessa frase é justamente o quanto ela embute de compromisso do teatro com as ferramentas de educação e com seu caráter pragmático e moralizante.

Hoje, felizmente, a ideia que predomina nessa questão do teatro dividido entre arte e educação é a de que o teatro para jovens e crianças pode até conseguir complementar a tarefa dos pais e educadores, desde que não abra mão de sua condição de obra de arte, ou seja, se o artista (o diretor, o autor, o elenco) estiver consciente das boas intenções didáticas (afinal,

A DESPEITO DE SEU CARÁTER DOUTRINÁRIO, O TEATRO DE NATALIA SATZ SERVIU PARA INSPIRAR NO RESTANTE DO MUNDO UMA SÉRIE DE REGRAS E METODOLOGIAS QUE LEVARAM AO QUE SE CHAMA HOJE DE TEATRO INFANTIL.

“O BOM TEATRO INFANTIL FORMA A PLATEIA DE AMANHÃ”. O PERIGO DESSA FRASE É JUSTAMENTE O QUANTO ELA EMBUTE DE COMPROMISSO DO TEATRO COM AS FERRAMENTAS DE EDUCAÇÃO E COM SEU CARÁTER PRAGMÁTICO E MORALIZANTE.

estão lidando com seres humanos em formação), mas livre do compromisso de transmitir lições o tempo todo e a todo custo.

A visão da criança como o “adulto de amanhã” já foi responsável por muita coisa equivocada que se fez nas peças de censura livre. O teatro não precisa ter a obrigação de fazer parte do processo educativo. Outra frase que virou obsessão nas escolas, por conta desse “superdidatismo” programático, é: “Vamos fazer o aproveitamento do espetáculo”. É preciso ter muito cuidado com esse tipo de abordagem, porque pode afastar os alunos do teatro, em vez de atraí-los. Não há nada mais chato e improdutivo com os jovens do que transformar arte em obrigação. Basta ver o caso da literatura nas escolas, explorada nas salas de aula com muito menos prazer do que deveria.

Piaget nos alertou: “Do ponto de vista intelectual, a escola impõe, muito frequentemente, conhecimentos já elaborados, em lugar de estimular sua busca, de tal forma que, se o aluno simplesmente repetir tudo aquilo que o fizeram aprender, seu rendimento já será considerado positivo”<sup>2</sup>. Em vez de pensamentos espontâneos, valorizam-se as tarefas a cumprir e os “decobertas”. Assim, no caso do teatro, o que será que os educadores entendem por “aproveitamento do espetáculo”? Com certeza, a resposta não passa pela valorização do jogo, do símbolo, do faz de conta, do voo de imaginação, pois tudo isso pressupõe uma tal liberdade de fruição da obra artística que não caberia nos limites estreitos do pensamento de mestres que valorizam mais a eficiência da cobrança do que a amplidão da descoberta.

“Para trabalhar com crianças ou jovens, é importante que se acolha o que temos de infantil em nós mesmos”, esclarece a psicanalista Miriam Chnaiderman, que, durante alguns anos, a pedido do já extinto projeto Coca-cola leva a escola ao teatro, organizou roteiros pedagógicos para professores que, como o nome do projeto explicitava, levavam alunos ao teatro infantil.

É preciso usar a linguagem que as crianças entendem. Não dá para trabalhar com crianças se não gostamos de brincar, assim como é preciso ser um pouco adolescente para conversar com adolescentes. Mas parece que algo na criança assusta a nós, ditos adultos. Há hoje uma ausência de mecanismos de simbolização para lidar com nossos afetos. É aí que o teatro ganha uma imensa importância, porque lida com ficção, ilusão, quimera, sonho. A publicidade e a televisão embotaram a distinção entre fantasia e realidade. Falta o jogo do faz de conta. O teatro oferece novas dimensões à imaginação da criança, fazendo com que ela descubra coisas por si só,

2. Jean Piaget, *Para onde vai a Educação?*, Tradução de Ivete Braga, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

sem racionalismos, mas, ao contrário, por meio de devaneios, ruminações, afetos, ansiedades.

ENSAIO GERAL

Outra autoridade no assunto teatro/escola é a educadora Ingrid Dormien Koudela, que, para dizer o mínimo, também organiza “apostilas” de orientação aos professores que levam seus alunos em grupo ao teatro infantil, nas atividades do já tradicional Prêmio Femsa de Teatro Infantil e Jovem, em São Paulo. Ingrid, autora do livro *Jogos Teatrais*<sup>3</sup>, entre outros, é uma das figuras centrais no estudo da “didática do teatro” e principal divulgadora do pensamento da diretora americana Viola Spolin em nosso país. Ela diz: “Salas de aula reunidas para assistir a um espetáculo de teatro constituem uma situação diferente do ritual social de plateias pagantes que frequentam os teatros nos finais de semana. Por isso, o ‘aquecimento’ do grupo antes da ida ao teatro é importante, nem que seja feito já dentro do ônibus ou da van escolar, a caminho da peça”.

Mas isso não significa que Ingrid Koudela não defenda a liberdade de expressão dos alunos e suas reações espontâneas. Segundo ela, as atividades antes e depois da ida ao teatro não devem ser engessadas, programáticas, ao contrário, “precisam ocorrer de forma até independente do espetáculo, ou seja, não se prendendo necessariamente aos objetivos que foram previamente estabelecidos. Professores e alunos são autônomos na instauração de uma nova experiência dentro da sala de aula, talvez impregnada (dela), mas não determinada pela visita ao teatro. O importante não é aquilo que a cena quis dizer, mas o que cada observador pode elaborar no plano simbólico, a partir daquilo que a cena lhe disse. Portanto, a função do professor é a de estimular o aluno a se manifestar criativamente sobre a cena e a elaborar compreensões que vão sendo construídas para

além de uma análise fria e racional do espetáculo”.

Para Ingrid, o comportamento da plateia durante o evento teatral

é uma das questões mais intrincadas: “Como fazer com que os alunos percebam a hora de falar e a de silenciar? Em minha opinião, a imposição do silêncio é pouco produtiva para a ambição de formar espectadores. Ela não se resolve colocando para fora quem estiver se manifestando durante a cena. Pouco adianta que os professores repreendam seus alunos ou que os artistas interrompam a apresentação para pregar lições de boa conduta à plateia presente”.

O IMPORTANTE NÃO É AQUILO QUE A CENA QUIS DIZER,  
MAS O QUE CADA OBSERVADOR PODE ELABORAR NO PLANO  
SIMBÓLICO, A PARTIR DAQUILO QUE A CENA LHE DISSE.

3. Ingrid Koudela, *Jogos teatrais*, São Paulo, Perspectiva, 2001.

“Muitas escolas já entenderam o que é teatro e o potencial de significados e conteúdos que se pode explorar a partir de um espetáculo, mas ainda há um longo trabalho a se fazer”, opina Ana Luísa Lacombe, atriz, diretora artística do Grupo Faz e Conta e membro do Centro de Referência do Teatro para a Infância. “Falta em muitas escolas a compreensão de que teatro para crianças é arte e deve ser tratado como tal, e não como ‘atividade’.” Ana Luísa nos relata o que lhe perguntaram certa vez em uma escola particular: “Quanto tempo tem a sua peça? É que temos um probleminha com o horário do recreio... Dá para encurtar um pouco?”.

Claro que ela disse que não seria possível, conforme comenta: “Um espetáculo tem uma concepção artística que não pode ser retalhada segundo as necessidades do cafezinho dos professores. Pois, acreditem, no meio do espetáculo, a responsável pela biblioteca

NO MEIO DO ESPETÁCULO, A RESPONSÁVEL PELA BIBLIOTECA DA ESCOLA LEVANTOU-SE, FOI ATÉ A FRENTE DO PALCO E COLOCOU UM PAPEL NO CHÃO ONDE ESTAVA ESCRITO “5 MINUTOS”.

da escola levantou-se, foi até a frente do palco e colocou um papel no chão onde estava escrito ‘5 minutos’. Não consigo acreditar no que ela esperava

que eu fizesse diante do bilhete. Segui em frente e fui até o fim, apesar de perceber um movimento e uma falação por parte dos professores na plateia. Perguntei depois se ela realmente achava que eu encerraria a peça antes da hora. A bibliotecária me disse que se demorasse muito os professores iriam se levantar e levar as turmas embora. O espetáculo fazia parte da Semana da Cultura!! Eles sabiam o tempo de duração da peça [45 minutos], pois tinham sido informados pelo material enviado. O espetáculo começou no horário programado e seu tema era assunto de estudo dos alunos que assistiram. Mesmo assim tivemos essa inacreditável recepção”.

O que se observa nas escolas, em geral, é uma estrutura de exceções, não de regras, ou seja, o teatro se dá bem dentro do quadro disciplinar de um estabelecimento de ensino quando há o empenho individual, absolutamente solitário, de algum mestre sensível à causa do teatro. Quando esse(a) professor(a) deixa a escola, seja por qual motivo for, morre o teatro, até que no corpo docente surja outra iniciativa artística teimosa e corajosa. Gracia Ramos Coimbra, professora de Literatura, é um desses casos de exceção entusiasmada. Há 15 anos ela trabalha com grupos de teatro formados dentro das escolas – atualmente está na COC, de São José dos Campos. Mesmo assim, ela conta, a conquista de espaço é uma batalha diária.

“Não se enxerga o teatro como uma matéria com importância, e sim meramente como um apêndice”, declara Gracia, “pois o importante dentro do nosso sistema educacional é o que chamam de ‘conteúdo’. Muitos alunos vêm para o grupo porque pensam que, nas aulas de teatro, tudo é permitido,

sem limites. Outro pensamento equivocado é que só pode participar quem é extrovertido e fala bem em público, como se teatro fosse coisa apenas de gente ‘maluquinha’. Deixo claro desde a primeira aula: somos amadores, não tenho a intenção de profissionalizá-los, é um trabalho educativo, sendo assim temos os limites (apesar de toda descontração). Não estou preocupada em se um é melhor que outro, todos devem ter seu espaço. Sempre tem aquele que quer o papel principal e aquele outro que não quer participar da peça, mas vai a todos os ensaios só para assistir e, por fim, acaba ficando no cenário, iluminação e se tornando peça essencial para as apresentações”.

Além de promover o teatro dentro da escola, Gracia Ramos Coimbra também faz o inverso: costuma levar seus alunos ao teatro. E, quase sempre, como diz, volta escandalizada. “Neste semestre, fui com meus alunos assistir a uma peça em São Paulo. Levei 88 alunos. A peça era destinada ao público jovem-vestibulando. O teatro estava cheio, mais de quinhentas pessoas, praticamente todos jovens com seus professores. Saímos de lá horrorizados, foi uma bagunça, um desrespeito total, um péssimo espetáculo, por conta dos gritos e brincadeiras da plateia durante toda a peça. Conversando com meus alunos na viagem de volta, notei que não era uma impressão minha, eles também estavam revoltados com o que tinham visto. Perguntei a eles o porquê do comportamento dos meus alunos ser tão diferenciado. A resposta foi a mesma: mesmo não fazendo parte do grupo de teatro da nossa escola, nós sempre ouvimos e assistimos às peças e, portanto, sabemos o quanto a plateia interfere no trabalho do ator.”

A professora Gracia já se ocupou de realizar estatísticas com os vestibulandos da escola onde trabalha e o resultado é animador: praticamente todos os alunos do grupo de teatro dos anos anteriores passaram direto do 3º ano em vestibulares importantes para universidades disputadas. Ela conseguiu que os próprios alunos justificassem esse sucesso, dizendo a ela, em gratidão: “Com o teatro, eu aprendi a me concentrar nos estudos, a estudar a matéria como se estuda uma peça a ser montada”. Gratificada ao extremo, ela arremata: “Os professores têm muito medo de se expor fazendo peças grandes com seus alunos, mas não sabem o grande prazer que é, ao final de um espetáculo, ver nos rostos daqueles meninos o gosto de terem superado todas as dificuldades e terem feito um belíssimo trabalho e serem reconhecidos por isso. Ah, se soubessem como vale a pena... A sensação depois de cada espetáculo é a de que nasceu mais um filho”.

Outra personagem paulistana de suma importância para o tema deste artigo é a empresária Cintia Abravanel, que, durante 15 anos, à frente do extinto Teatro Imprensa, produziu espetáculos de teatro baseados em textos literários e destinados a público escolar, o chamado Projeto Literatura no Teatro. “Nossa maior preocupação era oferecer teatro para as escolas, sem fazer espetáculos didáticos, e sim realizar o melhor que podíamos como expressão artística, sem



substituir a obra literária, mas incentivando os alunos a descobrir a leitura”, garante ela.

“Lembro-me de que, no início, ao oferecermos todo o nosso rico material didático, preparado especialmente sobre aquela peça para servir de suporte aos professores, tínhamos de ouvir de alguns deles que estávamos querendo ensiná-los a dar aula. Mas sempre respondíamos que éramos artistas fazendo teatro e que estávamos ali oferecendo propostas para ajudá-los em sala de aula. Felizmente, a maioria agradecia e aproveitava demais. Fomos percebendo como esses professores eram carentes de atenção e de conhecimento.” Cintia ouviu muitas vezes: “Obrigada por pensar em mim! Obrigada por me ajudar a ser uma professora melhor! Obrigada por me mostrar como fazer a minha aula mais legal!”.

Prossegue o relato de Cíntia Abravanel: “Uma vez, recebi uma carta de uma aluna (de uma escola pública de uma região muito carente) que mudou a minha vida profissional. Ela disse que adorou o ‘show de teatro’, que gostaria muito de estudar teatro e um dia poder trabalhar comigo. Vi então como o meu teatro podia realmente fazer a diferença na vida dessas crianças. Isso aconteceu durante a temporada de *O Reino das Águas Claras*, minha primeira produção, em 1998. Coincidência ou não, anos depois, nos espetáculos *O poeta e as andorinhas* e *Pinóquio*, escolhemos nos testes dois atores novatos que, sem a gente saber, tinham ido ao teatro pela primeira vez na vida, levados pela escola (particular), assistir justamente a *O Reino das Águas Claras*. Já no nosso elenco, eles me contaram que decidiram ser atores a partir daquele dia em que foram ao teatro pela primeira vez e viram nosso espetáculo. Destino ou não, seus primeiros trabalhos como profissionais foram nos meus espetáculos”.

Seja como for, com sucessos ou fracassos, sensibilidade ou preconceito, alternando sonhos realizados com tentativas frustradas, mesclando produções equivocadas com acertos artísticos inesquecíveis, a delicada experiência do “teatro na escola” e da “escola no teatro” vive ainda de muitas oscilações, justamente porque configura uma equação complicada que tem de ser decifrada com minúcias: ao mesmo tempo ser arte e ser educação, ao mesmo tempo dimensionar aprendizados palpáveis e instrumentalizar para o sonho e o faz de conta, ao mesmo tempo segurar e soltar as rédeas. A chave para um bem dado pontapé inicial, por parte de mestres ou alunos, artistas ou educadores, é justamente amar, sem restrições, toda essa complicação rica e incontrolável chamada teatro.

**DIB CARNEIRO NETO** é jornalista, dramaturgo e poeta, crítico de teatro infantil no site da revista Crescer (editora Globo); recebeu o prêmio Shell de melhor autor de 2008 por *Salmo 91*; é autor do livro *Pecinha é a vovozinha* (editora DBA), entre outros.

# Breve história da relação criativa e crítica entre teatro e cinema: fascínio e antagonismo

*Cláudia Tatinge Nascimento*

**E**m sua relativamente curta história de coexistência, teatro e cinema têm desfrutado de uma relação idiossincrática pontuada por negociações bastante complexas. Mesmo que as trocas estéticas entre teatro e cinema sempre tenham gerado benefícios mútuos, seu antagonismo origina-se no fato de que, particularmente no seu início, a relação entre os dois campos artísticos tem sido caracterizada por um empenho recíproco em demarcar seus territórios de atuação como separados ou mesmo opostos. Embora o cinema seja comumente tratado como arte visual e o teatro como arte primariamente textual, o fato é que “todas as afirmações de que há uma diferença inerente entre teatro e cinema são espúrias e sujeitas às influências ainda por vir de futuras inovações tecnológicas nas duas formas artísticas”<sup>1</sup>.

Interessa-me discutir como as mais recentes inovações tecnológicas, que facilitam e significativamente diminuem o custo do emprego de recursos cinemáticos em cena, vêm a alterar o que consideramos ser essencial ao fazer e à experiência teatrais. Por exemplo, o contraste entre corpos reais e virtuais no mesmo espaço cênico complica a ideia de ser o “ao vivo” (*liveness*) uma

1. Robert Knopf, *Theater and film: a comparative anthology*, New Haven, Yale University Press, 2005, p.6. Pedro Florim é responsável pela tradução do inglês para o português de todas as citações utilizadas neste artigo.

característica fundamental do teatro; e o crescente emprego do filme como elemento cenográfico amplia os limites da criação do espaço teatral. Além disso, a presente onda de encenação teatral de filmes vem inverter a prática mais antiga e comum da adaptação de peças teatrais para o cinema. A verdade é que o pensamento crítico sobre a interação entre teatro e cinema ainda carece de estudiosos igualmente versados nos dois campos artísticos. A identificação muito limitada do teatro como arte essencialmente textual ignora a afinidade entre cinema e teatro enquanto meios visuais.

Apesar de a criação teatral sempre ter empregado outras artes – como a música, a dança, as artes plásticas e assim por diante – a ausência de conhecimento específico sobre a linguagem cinematográfica por parte de seus estudiosos tem delegado a discussão sobre a emergência de formas híbridas a especialistas em artes visuais. Por exemplo, este foi o caso do surgimento e da crítica sobre o tipo de trabalho artístico que viemos a chamar de *performance art*. Apresento aqui uma brevíssima genealogia dos trabalho multidisciplinares nos Estados Unidos na segunda metade do século XX para ilustrar o desenvolvimento histórico dessa cisão entre teatro e cinema em seu segundo momento de relação – considero que o primeiro contato entre os dois campos deu-se na virada entre os séculos XIX e XX, momento em que o fascínio pelo realismo pictórico informou o teatro e impulsionou o estabelecimento do cinema como arte<sup>2</sup>.

Em 1958, o pintor Allan Kaprow cunhou o termo *happening* em seu ensaio “The legacy of Jackson Pollock” [O legado de Jackson Pollock]. Neste, Kaprow discute o ato de pintar na arte de Pollock, na qual “a assim chamada dança do gotejar, cortar, apertar, borrar, e o que mais fizesse parte de um trabalho colocava um valor quase absoluto sobre o gesto diarista”<sup>3</sup>. Propondo que a ação do corpo do artista plástico fosse considerada como parte integral de sua obra e que assim seu movimento fosse visto como sujeito e também como objeto artístico, Kaprow encerra o ensaio afirmando que “os jovens artistas de hoje não mais precisam dizer ‘sou um pintor’ ou ‘poeta’ ou ‘dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’”<sup>4</sup>. Antes da publicação de seu ensaio, já em 1952, o compositor John Cage, o coreógrafo Merce Cunningham, o artista plástico Robert Rauschenberg, e o músico David Tudor apresentaram no Black Mountain College o que viria a ser

2. Segundo Robert Knopf, o surgimento do cinema deu-se em três momentos de invenção: o da animação de imagens (1824-1832); o da animação de fotografias (1853-1861); e o da projeção contínua de objetos fotografados em movimento (*motion pictures*). Knopf, *op. cit.*, p. 28.

3. Allan Kaprow, The legacy of Jackson Pollock, in *idem, Essays on the blurring of art and life*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 3-4.

4. *Ibidem*, p. 9.

conhecido como o primeiríssimo de todos os *happenings*: *Theater Piece no. 1* – sublinho o fato de que seus criadores escolheram utilizar a palavra “teatro” em seu título. Como forma multidisciplinar, os *happenings* foram os precursores e influenciaram diretamente o surgimento da *performance art*. Em parte por terem sido criados fora de espaços teatrais tradicionais e por ter-se atribuído maior ênfase a elementos artísticos outros que não o texto, na época esses trabalhos não foram

abordados por estudiosos de teatro. Diferentemente, receberam a imediata atenção dos críticos do campo das artes plásticas como Roselee

COMO FORMA MULTIDISCIPLINAR, OS *HAPPENINGS* FORAM OS PRECURSORES E INFLUENCIARAM DIRETAMENTE O SURGIMENTO DA *PERFORMANCE ART*.

Goldberg – que propôs a categoria *performance art* e, em 1979, publicou o livro *A arte da performance: do Futurismo ao presente*, que traça a relação entre movimentos da *avant-garde* histórica e a *performance art*. Ao apresentar sua visão crítica, Goldberg efetivamente trouxe a análise de trabalhos artísticos multidisciplinares para seu campo de estudos. Neste movimento, os experimentos cinematográficos da cena nova-iorquina dos anos 1960 e 1970 passaram também a ser tratados como *performance art* – cito aqui os trabalhos de Jack Smith e Meredith Monk como dois de muitos exemplos. A meu ver, e principalmente vis-à-vis as linguagens cênicas propostas por espetáculos teatrais a partir do final do século XX e discussões teóricas sobre o pós-dramático, não há mais por que hoje não considerarmos vários dos trabalhos da *performance art* como pertencentes a uma das vertentes do teatro contemporâneo. Seria mesmo contraditório excluir a possibilidade de vê-los como obras teatrais uma vez que, como já coloquei acima, o teatro é um campo de criação que sempre lançou mão de outras formas de arte.

Cada vez mais, críticos de teatro contemporâneo se deparam com a necessidade de desenvolver um olhar cinematográfico. Poucos discutem como o crescente emprego de mídias cênicas no palco vem modificando as convenções teatrais, a narrativa dramática e a presença do ator – só para nomear algumas linhas de estudo possíveis –, a partir de uma perspectiva visual formal. Mais comumente, elementos cinematográficos são analisados como “complementos” ou recursos cenográficos – e nos piores casos, mesmo como curiosidades.

CADA VEZ MAIS, CRÍTICOS DE TEATRO CONTEMPORÂNEO SE DEPARAM COM A NECESSIDADE DE DESENVOLVER UM OLHAR CINEMATOGRAFICO.

Desde os seus primórdios, o cinema foi profundamente influenciado pelos gêneros e pela estética teatral. Como primeiro observou o documentarista e teórico do cinema A. Nicholas Vardac, o melodrama e a estética do espetacular novecentistas foram particularmente importantes para a nova



Cartaz de *Festim Diabólico*, de Hitchcock, 1948.

PARA ESTABELECE O CINEMA COMO ARTE AUTÔNOMA, SEUS PRIMEIROS TEÓRICOS DELIMITARAM O TERRITÓRIO DESTA NOVA MÍDIA DE FORMA A DISTANCIÁ-LA DOS MODELOS TEATRAIS.

mídia. Muitos dos primeiros artistas de cinema se formaram no teatro: Sergei Eisenstein e Buster Keaton são apenas dois exemplos. Mais tarde, Alfred Hitchcock conceitualmente teatralizou a tela ao fazer experimentações com a supressão de um dos elementos mais característicos do cinema – o corte e montagem de fotogramas para a edição de imagens e cenas – nas filmagens de *Rope* [Festim diabólico]. Por outro lado, o teatro do século XX foi profundamente influenciado pelo cinema: “Dramaturgos e diretores de teatro começaram a incorporar estruturas e efeitos cinematográficos e mais tarde televisuais como a montagem e o *flashback*”<sup>5</sup>. Mesmo assim, a relação entre os dois campos sempre guiou-se pela competição e pelo antagonismo. Enquanto moldavam-se um ao outro de múltiplas formas – “um fluxo constante, bidirecional de influência e talento correu entre teatro e cinema desde o advento da indústria cinematográfica”<sup>6</sup> –, estudiosos de teatro e cinema tradicionalmente se concentravam no que poderia distinguir um campo do outro.

Para estabelecer o cinema como arte autônoma, seus primeiros teóricos delimitaram o território desta nova mídia de forma a distanciá-la dos modelos teatrais. Erwin Panofsky argumentava que “a imitação da apresentação teatral com elementos cenográficos em cena, entradas e saídas fixas, e com claras ambições literárias é algo que o cinema precisa evitar”<sup>7</sup>. Em seu ensaio “Realism, romance, and the development of the motion picture”

[Realismo, romance e o desenvolvimento do cinema], Vardac postulou que o cinema havia suplantado as ambições do teatro do século XIX em criar uma ilusão cênica perfeita<sup>8</sup>.

Naturalmente, o argumento de Vardac inquietou os profissionais do palco: estes que temiam que o apelo popular do cinema viesse a ameaçar o futuro do teatro. Em resposta, estudiosos do teatro enfatizaram que o valor singular da cena jazia naquilo que o cinema não poderia oferecer: a experiência viva.

Se a presença do ator era colocada como a principal característica e grande “vantagem” do teatro sobre o cinema, o interesse dos diretores teatrais em incorporar o cinema às suas encenações sempre esteve presente e manifestou-se desde cedo. Em 1930, Vsevolod Meyerhold sugeria que “o teatro reestruturado, pondo todos os meios mecânicos ao seu dispor, trabalhará com filmes,

5. David Saltz, Editorial comment: film and theatre, *Theater Journal*, 58.5, 2006, p.711.

6. *Ibidem*, p.711.

7. Gerald Mast; Marshall Cohen; Leo Braudy, Style and medium in motion pictures, in Marshall Cohen; Leo Braudy, *Film theory and criticism*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 235.

8. Robert Knopf, *op. cit.*, pp. 27-36.

de forma que cenas feitas pelo ator no palco se alternem com suas atuações na tela<sup>9</sup>. Os escritos de Bertolt Brecht sobre o assunto e os esquemas criados por Erwin Piscator oferecem maiores evidências históricas de que o poder visual e outras particularidades estéticas do cinema sempre foram cobiçados pelos artistas do palco. Em seu livro *The dramatic imagination* [A imaginação dramática], de 1941, o cenógrafo Robert Edmond Jones escreveu que “toda uma nova arte teatral, com possibilidades tão infinitas quanto as da fala” emergiria do uso simultâneo no palco do “ator presente e do cinema falado”<sup>10</sup>.

Retornando à história do surgimento da *performance art*, as décadas de 1960 e 1970 testemunharam uma crescente experimentação com possíveis combinações entre as artes performáticas e visuais, entre elas novas formas e definições de dança, teatro, música, audiovisual e instalações plásticas. Especificamente com referência às trocas estéticas entre artistas de teatro e cinema, em 1966 a *The Tulane Drama*

*Review* (hoje a revista de estudos de *performance art* ou arte performática TDR) dedicou um dossiê especial aos “espetáculos recentes que, utili-

AS DÉCADAS DE 1960 E 1970 TESTEMUNHARAM UMA CRESCENTE EXPERIMENTAÇÃO COM POSSÍVEIS COMBINAÇÕES ENTRE AS ARTES PERFORMÁTICAS E VISUAIS.

zando filmes de maneira inédita, mostraram alternativas formais tanto para o cinema como para o teatro tradicionais”<sup>11</sup>. Nesse número, Susan Sontag colocava em seu ensaio “Film and Theatre” [Cinema e teatro] uma clara provocação para artistas e estudiosos de ambos os campos artísticos: “A grande questão é se de fato há uma divisão intransponível, e mesmo uma oposição, entre as duas artes. Haverá algo genuinamente ‘teatral’, de natureza outra daquilo que seria genuinamente ‘cinemático?’”<sup>12</sup>. É digno de nota observar que os ensaístas que contribuíram para esse dossiê eram em sua maioria oriundos do campo das artes visuais; sendo assim, partiam do princípio de que o hibridismo entre teatro e cinema tratava-se de *performance art*.

Se a busca de território próprio e identidade artística justificou a separação inicial entre os dois campos de criação, a lógica institucional que regeu o estabelecimento de departamentos e currículos universitários dedicados ao estudo do cinema também veio a contribuir para a divisão entre os dois campos – isto ao menos nos Estados Unidos<sup>13</sup>. Nas universidades

9. Apud Robert Knopf, *op. cit.*, p.21.

10. *Ibidem*, p.17

11. Michael Kirby, The uses of film in the New Theatre, *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n. 1, outono de 1966, p. 49.

12. Susan Sontag, Film and Theatre, *The Tulane Drama Review*, vol. 11, n. 1, outono de 1966, p.24.

13. Marvin Carlson explica em grande detalhe a história dos departamentos de teatro e *performance studies* no ensaio “Perspectives on performance: Germany and America”, sua

norte-americanas, departamentos acadêmicos são administrativamente organizados em “divisões” ou áreas de estudos: artes, ciências humanas, ciências sociais, e ciências exatas. Como inicialmente o estudo do teatro estava limitado à literatura dramática, ele foi conduzido por professores do departamento de literatura inglesa de cada universidade – e esses departamentos estavam, e ainda estão, sob a regência administrativa da decania da divisão de ciências humanas. Com a eventual expansão de suas áreas de

NOS ESTADOS UNIDOS, COMO O ESTUDO DO TEATRO ESTAVA LIMITADO À LITERATURA DRAMÁTICA, ELE FOI CONDUZIDO POR PROFESSORES DO DEPARTAMENTO DE LITERATURA INGLESA.

disciplina, o estudo acadêmico do teatro passou a ter departamento e professores próprios. O que é importante observar aqui é que, com a inclusão de disciplinas de atuação,

direção, cenografia, figurinos e teoria, esses departamentos recém fundados deixaram de pertencer à área de ciências humanas para integrar a área de artes. Esse não é o caso da história acadêmica do cinema nos Estados Unidos: desde o princípio “a disciplina de estudos do cinema [foi associada] às ciências humanas e não às artes”, uma posição institucional que sustenta o que hoje pode ser visto como um cisma desnecessário<sup>14</sup>. Assim, a separação dos campos dentro da própria estrutura organizacional universitária nos Estados Unidos é também responsável pela ausência de um corpo de pesquisa dedicado à análise de trabalhos que se utilizam das duas artes.

Cinquenta anos após a célebre provocação de Sontag, estudos dedicados à interseção entre cinema e teatro surgem apenas de forma esporádica. De tempos em tempos o debate sobre a relação entre esses dois campos renasce, mas quase como se a discussão recomeçasse do zero. Em 2006, décadas após a publicação do seminal dossiê da *The Tulane Drama Review*, outro periódico acadêmico norte-americano, o *Theater Journal*, dedicou um novo dossiê sobre o assunto. Há também um outro intervalo similar entre a publicação, em 1949, de *Stage to screen: theatrical method from Garrick to Griffith* [Do palco à tela: método teatral de Garrick a Griffith], de Vardac e a de *Theater and film: a comparative anthology* [Teatro e cinema: uma antologia comparada], de Robert Knopf, em 2005. Como no meio acadêmico há uma tendência para a publicação de respostas pontuais às inovações tecnológicas de cada época, poucos escritos sinalizam a trajetória histórica ou teórica da relação entre as duas artes.

introdução para livro de Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*, Nova York, Routledge, 2008, pp. 1-10.

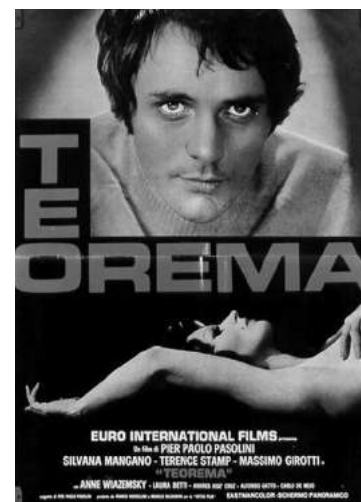
<sup>14</sup>. David Saltz, *op. cit.*, p.712.



As produções teatrais e cinematográficas que exploram os potenciais da interseção entre palco e tela também parecem seguir estes ciclos de inovação tecnológica. Contradizendo a advertência feita por Panofsky, filmes como *E la nave va*, de Federico Fellini, e *Dogville*, de Lars von Trier, explicitamente utilizam elementos cenográficos. No teatro, a redução do custo de equipamentos de filmagem e projeção e o maior acesso aos recursos de técnicos de edição e manipulação de imagens digitais tornou mais fácil a tarefa de incorporar a imagem cinematográfica no palco. A adaptação do diretor norte-americano Robert Woodruff para *Notes from the Underground* [Notas do subterrâneo], de Dostoiévski e a versão teatral do belga Ivo van Hove para o filme *Teorema* de Pier Paolo Pasolini são exemplos das mais recentes tendências do uso da linguagem cinematográfica na cena<sup>15</sup>. Se o primeiro exemplo emprega o vídeo como elemento cênico da produção, o segundo trabalho apresenta a encenação do cinema como fonte de inspiração para a criação teatral. Ambas as estratégias merecem análise cuidadosa, já que exploram diferentes possibilidades para a experiência sensorial do espectador, alternativas para a exposição de personagens e a intervenção da linguagem cinematográfica na construção da narrativa dramática.

Adaptações de peças de teatro para as telas são casos comuns desde os primórdios do cinema. Knopf observa que, nos Estados Unidos, a maioria dos currículos de estudo da relação entre teatro e cinema se dedica quase que exclusivamente a esse tipo de obra<sup>16</sup>. Produções mais recentes, como a já mencionada adaptação de Van Hove para *Teorema*, invertem esta prática da “peça-levada-às-telas” ao propor a encenação de filmes. Outros exemplos incluem a produção de Van Hove para *Cries and whispers* [Gritos e sussurros], de Ingmar Bergman, e dois trabalhos do diretor Reid Farrington: o primeiro, a montagem *Gin & “It”*, uma reflexão teatral sobre a ousada experimentação de Hitchcock no filme *Festim diabólico*, e o segundo, intitulado *The Passion Project*, inspirado no filme clássico de Carl T. Dreyer *The passion of Joan of Arc* [A paixão de Joana D’Arc]<sup>17</sup>.

Produções que empregam mídias virtuais ao lado do corpo físico do ator efetivamente subvertem a própria noção de que a presença viva (*liveness*) seja um imperativo teatral e desestabilizam a percepção do espectador ao tornar mais complexo o jogo entre os corpos fenomenológico e semiótico do



Cartaz de *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, 1968.

15. Exemplos de trechos destas montagens podem ser vistos online em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BmpYDQtKHUE>> (*Notes from the Underground*), e <<http://www.youtube.com/watch?v=eNunKJUEcLA>> (*Teorema*). Acessos em: 24 dez. 2012.

16. Robert Knopf, *op. cit.*, p. 11.

17. Os vídeos podem ser vistos online. Disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PttoERqA4JM>> (*Gin & “It”*) e <<http://www.youtube.com/watch?v=IwfDwP6ezfQ>> (*The passion project*). Acessos em: 24 dez. 2012.





Cartaz de *A paixão de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer, 1928.

ator<sup>18</sup>. A busca da desestabilização entre real e virtual há muito faz parte do trabalho de conceituadas companhias norte-americanas como The Builders Association e The Wooster Group, que atravessam sem cerimônia as fronteiras midiáticas e assim contribuem para a redefinição de conceitos teatrais sobre os limites do papel dos atores, cenógrafos e diretores. O panorama teatral norte-americano também se beneficia da presença de grupos mais jovens que continuam a pesquisa cênica sobre a interseção entre teatro e cinema proposta pela geração anterior. Entre eles, o Anonymous Ensemble se destaca por realizar um trabalho que combina a redescoberta da iconografia da era de ouro de Hollywood com o uso criativo da interação de tecnologias digitais e do corpo do ator, como fez em seu espetáculo *Liebe Love Amour*.<sup>19</sup>

Encenações de companhias como estas e tantas outras demonstram que a separação dos estudos das duas artes se tornou não só indesejável como também injustificável. Embora o uso do filme já tenha sido empregado no

<sup>18</sup>. Aqui, refiro-me aos conceitos de presença semiótica e/ou fenomenológica do ator discutidos por Erika Fischer-Lichte no primeiro capítulo de *The transformative power of performance: a new aesthetics*, intitulado "Prologue: Electra's transgressions".

<sup>19</sup>. Disponível em: <<http://anonymousensemble.org/AnEnBlog/>>. Acesso em: 24 dez. 2012.

palco cênico em uma grande variedade de formas, os estudos teóricos e práticos sobre como a presença virtual afeta a experiência teatral ainda se encontram nos primeiros estágios. Mesmo que alguns dos melhores departamentos de teatro nos Estados Unidos agora incluam programas de estudos especializados em mídia virtual na cenografia, em sua maioria, eles se concentram principalmente na aplicação prática da tecnologia digital no palco – como no caso do programa de mestrado da Yale School of

EMBORA O USO DO FILME JÁ TENHA SIDO EMPREGADO EM UMA GRANDE VARIEDADE DE FORMAS, OS ESTUDOS TEÓRICOS E PRÁTICOS SOBRE COMO A PRESENÇA VIRTUAL AFETA A EXPERIÊNCIA TEATRAL AINDA SE ENCONTRAM NOS PRIMEIROS ESTÁGIOS.

Drama<sup>20</sup>. Outros currículos investigam o assunto a partir da perspectiva dos estudos de teorias culturais – a Central School of Speech and Drama da London University é um exemplo. Em resumo, a estrutura pedagógica e filosófica dos departamentos de estudos do teatro e de cinema continua a refletir uma separação já ultrapassada e a gerar pesquisas acadêmicas ou artísticas desprovidas de análise formal ou investigação conceitual embasada em conhecimento real sobre as duas áreas.

O surgimento do crítico que possa melhor articular esta vertente da cena contemporânea atual já conta com inúmeros exemplos de uma produção artística prolífica e rica. Nos Estados Unidos, o pesquisador também conta com o acesso a arquivos históricos importantíssimos para o estudo da relação entre teatro e cinema. Por exemplo, a Fales Library & Special Collections da New York University possui um valioso acervo de trabalhos intermediários até agora pouco explorados. Suas coleções documentam “a cena artística nova-iorquina entre 1974 e 1995 [e possuem] materiais audiovisuais criados desde 1965 até o presente”<sup>21</sup>. Sendo assim, a biblioteca abriga grande parte da história norte-americana do uso do filme em cena nas décadas de 1960 e 1970 que ainda carece de abordagens e análise que utilizem um ponto de vista teatral – por exemplo, pouco se sabe das produções do Filmstage, grupo teatral multimídia de vanguarda da época, liderado pelo famoso ator Roberts Scott Blossom. Em realidade, é interessante notar que o exame dos arquivos da Fales e este tipo de pesquisa começa a ser desenvolvida por alunos de pós-graduação na área de Performance Studies – e não pelos jovens acadêmicos interessados em teatro.

Os muitos exemplos da cena atual e o acesso a materiais históricos certamente abrem inúmeros caminhos para investigações críticas e teóricas

**20.** Em inglês, este tipo de mestrado é chamado Master of Fine Arts.

**21.** Disponível em: <<http://www.nyu.edu/library/bobst/research/fales/media.html>>. Acesso em: 24 dez. 2012.

especializadas nas instâncias de hibridização entre as duas artes. Poucos e recentes estudos, como os que se encontram no volume *Teatro e cinema: uma antologia comparada*, procuram traduzir a estética cinematográfica para sua utilização na cena e vice-versa. O fortalecimento de um corpo de estudos que fale da hibridização mútua e constante entre cinema e teatro – um que conte com a presença mais vigorosa de análises comparativas sofisticadas – sem dúvida questionará de forma eficaz a ultrapassada visão norte-americana da linguagem do teatro como fundamentalmente textual e a do cinema, visual. Como aponta Robert Knopf, editor da antologia mencionada acima, “estas definições descrevem a maioria das práticas em cada meio, não suas qualidades intrínsecas”<sup>22</sup>. O objetivo do pesquisador deve ser o exame de suas interseções como campo único, buscando esclarecer, detalhada e precisamente, como a combinação de performance teatral e projeção cinematográfica alimenta o desejo do espectador pelo olhar, por ver e experimentar a proximidade do corpo do ator em suas múltiplas representações, por decodificar estruturas narrativas incomuns e resolver a tensão entre espetáculo e intimidade no teatro. Teatro e cinema já não devem mais ser analisados relativamente às suas características originais particulares, já que “embora um meio possa ter mais facilidade, num dado momento, em alcançar determinado estilo ou efeito, ele pouco fica à frente do outro; de fato, teatro e cinema antecipam suas técnicas um ao outro, sugerem-nas entre si, talvez criando mesmo um apetite mútuo em superar ou exceder seu rival por meios diversos”<sup>23</sup>. Esse apetite pela linguagem e por elementos pertencentes ao outro meio tem estimulado artistas nos dois campos. A inspiração do cinema no teatro, tanto quanto a recorrência de recursos virtuais e técnicas cinematográficas no palco, há muito clama por estudiosos que sejam versados nos vocabulários e estéticas particulares às duas formas artísticas. Cabe à nova geração conhecer melhor esta história de fascínio e antagonismo para que possa, de maneira informada, deixar para trás a antiga necessidade de medir forças e delinear territórios.

**CLÁUDIA TATINGE NASCIMENTO** é diretora, atriz e pesquisadora; radicada nos Estados Unidos, recentemente dirigiu *Doctor Faustus lights the lights*, de Gertrude Stein, em colaboração com o compositor Demetrio Castellucci; é professora na Wesleyan University, onde ministra disciplinas práticas e teóricas.

**22.** Robert Knopf, *op. cit.*, p. 15

**23.** *Ibidem*, p.11.

# Cultura, arte e teatro: quando a política ocupa o palco

*Humberto Dantas*

*Aldo Valentim*

## PROCESSO CONSTITUINTE E GARANTIAS ASSOCIADAS A CULTURA, ARTE E TEATRO

O mais recente processo constituinte brasileiro foi vivido a partir de meados da década de 1980. Nesse período de transição da ditadura militar para o regime democrático, artistas e militantes de movimentos do setor teatral realizaram diversos manifestos e apoiaram outros tantos (Diretas-Já, constituinte etc.) em prol da democratização do país, da organização da nova constituição e de um novo olhar do Estado sobre o setor cultural. As principais reivindicações, mais abrangentes, ocorreram no campo político, mas também houve agendas específicas com ideais mais pragmáticos no campo da liberdade de expressão, das melhores condições para o exercício das profissões artísticas, da definição das responsabilidades do Estado no setor teatral e na busca por respostas para as necessidades relativas ao financiamento e à circulação das produções teatrais.

Nesse sentido, é relevante compreender em que medida esse envolvimento se formalizou ao longo da Constituinte, apontando para a existência de uma série de ferramentas de participação popular. No caso do Sistema de Apoio Informático à Constituinte (SAIC), fruto de parceria entre o Senado, os Correios e o Grupo Globo de Comunicação, formulários foram distribuídos e preenchidos com aquilo que cada brasileiro pensava sobre garantias legais e acesso à cidadania no país. A despeito do volume de respostas reduzido em

relação à população – menos de 73 mil formulários – foram colhidas aproximadamente 270 mil sugestões<sup>1</sup>. Ademais, ocorreram em Brasília centenas de reuniões temáticas que acumularam diversas sugestões ao processo, sendo protagonizadas, sobretudo, por organizações da sociedade civil. Na fase final da constituinte, ainda foi possível a apresentação de emendas ao anteprojeto. Ao todo foram 122, sendo que 83 atenderam aos aspectos regimentais e puderam ser defendidas em plenário. Em meio a todo esse movimento, qual o peso da cultura, da arte e, mais especificamente, do teatro?

No SAIC a presença da cultura é tímida, sendo que a sociedade parecia mais concentrada em garantir direitos trabalhistas e civis, e em organizar estruturalmente o país – além de pensar em assegurar o acesso a serviços relacionados ao bem-estar. Em meados dos anos 1980, o Brasil ainda tinha como grande desafio, por exemplo, separar a Cultura da Educação, fantasma que ainda assombra aqueles que defendem políticas culturais mais claras, amplas e livres<sup>2</sup>.

Entre as emendas ao anteprojeto, destaque para duas relacionadas à Cultura. No primeiro caso, o número de assinaturas (5 891) foi insuficiente para que a proposta sobre arte subscrita por dez entidades, com destaque para associações de arte-educadores de São Paulo e do Nordeste, prosperasse. No segundo caso, a emenda que tratava de Cultura era apresentada por um conjunto de entidades religiosas e estava associada à Educação, sem maiores detalhes na obra de Whitaker et al.<sup>3</sup>.

Diante de tais aspectos é possível verificar a dimensão dos elementos associados à cultura e à arte ao longo do processo de participação popular no histórico constituinte brasileiro. A ausência de grandes debates poderia ser explicada por falta de mobilização, interesse ou descrença? As preocupações da classe política estariam mais associadas a direitos políticos, trabalhistas ou sociais relacionados ao bem-estar em seu sentido mais básico? Respostas a tais perguntas mereceriam pesquisas acuradas. Mas o fato é que a palavra “teatro”, por exemplo, não é mencionada em nossa Constituição. A palavra

**1.** Clovis Barros Filho, Politização e problemáticas, in Stéphane Monclaire, *A Constituição desejada*, Brasília, Senado Federal, 1991.

**2.** Sobre a questão da separação das áreas, é possível defender em um debate ainda em curso que a existência de um ministério e de secretarias estaduais e municipais específicas para o setor cultural, salvo raras exceções, ainda carrega um perfil ineficaz. Isso porque o afastamento em relação à Educação desequilibrou a Cultura sob aspectos de ordem financeira, estrutural e de recursos humanos. Ademais, afastou da área os professores, os pedagogos e os agentes escolares, bem como os alunos, sendo possível compreender que o setor artístico e cultural perdeu público, relevância para a sociedade e força política.

**3.** Francisco Whitaker et. al., *Cidadão constituinte: a saga das emendas populares*, São Paulo, Paz e Terra, 1989.

“arte” aparece uma única vez, em capítulo sobre Educação, Cultura e Desporto, em seção associada à Educação, pressupondo que o ensino será ministrado com base na “liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o saber”<sup>4</sup>.

Existem ainda menções ao termo “artístico” em mais de uma ocasião. No Artigo 5º, garantias individuais e coletivas são asseguradas de maneira emblemática, a começar pela igualdade, o direito à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade. Nesse sentido, temos que “é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”, bem como “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” – contra a censura artística, por exemplo, a Constituição ainda reforça a temática no seu Artigo 220. Adiante, nos capítulos que tratam da questão da Educação, o Estado assegura garantias mínimas de acesso aos mais elevados níveis “do ensino, da pesquisa e da criação artística, segundo a capacidade de cada um”. E é nesse sentido que garante a fixação de conteúdos mínimos para o ensino fundamental, por exemplo, reforçando o respeito aos “valores culturais e artísticos”, nacionais e regionais.

O FATO É QUE A PALAVRA “TEATRO”, POR EXEMPLO, NÃO É MENCIONADA EM NOSSA CONSTITUIÇÃO. A PALAVRA “ARTE” APARECE UMA ÚNICA VEZ, EM SEÇÃO ASSOCIADA À EDUCAÇÃO...

Ademais, a Constituição Federal ainda visa garantir aspectos mínimos associados a produção e programação das emissoras de rádio e televisão, tendo em vista o caráter público de tais serviços. De acordo com o Artigo 221, princípios associados à preferência por finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas devem prevalecer, enfatizando-se a promoção da cultura nacional ou regional, sendo esse segundo aspecto fundamental. O próprio Artigo 219 fala em um mercado interno capaz de incentivar o desenvolvimento cultural da sociedade.

A Cultura, por sua vez, tem espaço mais expressivo na Constituição, apesar de ser compreendida de maneira bastante abrangente. No Artigo 4º, por exemplo, o país se compromete a buscar a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina. No Artigo 5º é garantido que qualquer cidadão tenha o direito de propor ação popular quando algum ato lesivo ao patrimônio público, incluindo aspectos históricos e culturais, está em curso. Entre os artigos 215 e 216 uma seção é especialmente destinada à Cultura, incluindo uma compreensão acerca do que entendemos, legalmente, por “patrimônio cultural brasileiro”.

4. Constituição Federal, 1998.

Importante salientar um significativo acréscimo de garantias dadas pelas emendas constitucionais número 42 de 2003 (EC-42) e 45 de 2005 (EC-45), ambas sancionadas por Luís Inácio Lula da Silva. No caso da EC-42, os estados podem, facultativamente, vincular ao fundo estadual de fomento à Cultura até 0,5% de sua receita tributária líquida para o financiamento de programas e projetos culturais, sendo proibida a utilização de tais recursos para despesas com pessoal e encargos sociais, serviço da dívida e qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente a investimentos ou ações apoiados. O intuito é liberar recursos para as ações em si, e não para o aparelhamento das máquinas públicas e afins. No caso da EC-45, o objetivo é estabelecer o Plano Nacional de Cultura, assegurando um debate permanente e um planejamento que visem ao processo de defesa e valorização do patrimônio, à produção, promoção e difusão de bens culturais, à democratização do acesso aos bens de cultura e à valorização étnica e regional.

Diante de tais conteúdos, é possível afirmar que as garantias constitucionais mostram zelo pelas questões culturais e artísticas. Leis específicas, leis complementares e programas de governo nas três esferas de poder costumam, considerando tais aspectos essenciais, aprofundar tais garantias, operacionalizando princípios gerais. A questão é compreendermos o que de fato temos na prática e quem são os responsáveis em termos político-administrativos. Nesse caso é importante salientar que parte expressiva do que se investe em Cultura no Brasil, e nisto o teatro poderia ser considerado, advém de recursos públicos, provenientes de renúncia fiscal, com agenciamento do Estado e de setores da iniciativa privada, mesmo que estes sejam destinados

sob a lógica de leis de fomento. A toda esta complexidade, soma-se um conjunto de projetos que tramitam no Congresso Nacional. Para termos uma ideia da dimensão de tal uni-

A PALAVRA “TEATRO” NO SISTEMA DE BUSCA DE PROPOSIÇÕES DO PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS RESULTAVA EM 338 MATÉRIAS LEGISLATIVAS EM SETEMBRO DE 2012.

verso, a palavra “teatro” no sistema de busca de proposições do portal da Câmara dos Deputados resultava em 338 matérias legislativas em setembro de 2012. Dentre elas, questões associadas à oferta de meia-entrada para doadores de sangue, regulamentação de cobrança de taxa de conveniência de empresas que vendem ingressos para espetáculos pela internet, tombamentos de teatros no patrimônio histórico, levantamento de recursos para a construção de novas casas de espetáculos etc. Quando a temática é “arte” o total de matérias atinge 249 pontos, e sob o tema “cultura” a soma atinge relevantes 5135 itens. Dentre eles, uma proposta de emenda constitucional que altera o Artigo 6º da Constituição Federal, incluindo a Cultura como direito social do cidadão brasileiro.

Diante de tais desafios, uma relevante questão é saber quem são os responsáveis pelas ações culturais, artísticas e, claro, teatrais no setor público. O Artigo 23 aponta as competências das esferas de poder em relação às mais diferentes políticas públicas. Trata-se de uma lista de responsabilidades que devem ter suas ações a cargo de todos os entes federativos: a União, os estados e os municípios. Dentre elas está a Cultura, ou seja, prefeitos, governadores e presidentes são responsáveis por ações nesse setor.

No Artigo 24, complementarmente à ação das distintas esferas de poder, compete igualmente a elas legislar sobre aspectos gerais da cultura, o que representa dizer que, além das atividades pertinentes ao Executivo, soma-se o papel do Congresso Nacional, das assembleias legislativas e das câmaras municipais.

Diante de tais responsabilidades, é esperado que a União, os estados e os municípios se organizem e ofertem ações, planos, programas e projetos de cultura à sociedade. Longe de avaliar qualitativamente tais aspectos, o que certamente não seria possível num artigo breve, surge a seguinte questão: em que medida os municípios ofertam estrutura administrativa, física e ações relacionadas à cultura? A análise de pesquisa de 2007 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre estrutura municipal pode ser esclarecedora.

De acordo com o relatório do levantamento do IBGE de 2007<sup>5</sup>: “o órgão gestor do setor cultural em nível municipal tem como responsabilidade, em princípio e idealmente, formular e implementar uma política a partir da realidade do município, não apenas em termos de sua vida cultural, mas também levando em consideração a sua realidade socioeconômica”. Diante de tal desafio, notava-se à época da pesquisa que apenas 2,4% das cidades brasileiras não possuíam órgãos municipais oficiais na área da cultura. Isso representaria, sob o total de cidades que temos hoje, 134 municípios. Se por um lado o número parece baixo, por outro destaca-se o fato de que 72% das cidades possuíam uma secretaria responsável pela temática, mas em conjunto com outras áreas, como Educação, por exemplo. Se somados aos 12,6% de cidades que possuem “setores de cultura”, subordinados a outras secretarias, temos que em 84,6% das cidades a cultura gozava, em 2007, de um “status menor”<sup>6</sup>. Secretarias exclusivas estavam presentes, assim, em apenas

5. IBGE, *Pesquisa de informações básicas municipais – perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006*, Rio de Janeiro, IBGE, 2007.

6. *Ibidem*.



4,2% dos municípios, que sob o total de cidades atual representariam 234 municípios com um órgão denominado Secretaria de Cultura<sup>7</sup>.

O porte populacional das cidades, o que por vezes está associado ao poder orçamentário do município, é capaz de explicar a existência de órgão exclusivo para a temática. Se no Brasil 4,2% dos municípios possuem órgão exclusivo para a cultura com status de secretaria, esse percentual sobe para 38,9% nas cidades com mais de 500 mil habitantes. E cai a cada nova faixa populacional, atingindo 21,6% em cidades cuja população total esteja entre 100 mil e 500 mil, 10,3% em cidades com 50 a 100 mil habitantes e assim sucessivamente, até 0,9% em cidades com menos de 5 mil habitantes.

Com base em tais resultados, apenas 17% das cidades possuíam conselhos gestores de políticas públicas voltados às questões culturais em 2007<sup>8</sup>. Enquanto Saúde e Assistência Social, por exemplo, atingem níveis muito próximos de 100%, o mesmo não é encontrado em nossa temática de pesquisa. Seria desinteresse, afastamento ou a tentativa de elencar prioridades? Longe de solucionarmos essas questões, e buscando apenas descrever o panorama encontrado pelo IBGE em sua avaliação, destacamos ainda que menos de 6% das cidades possuíam legislação específica sobre cultura<sup>9</sup> e fundo municipal<sup>10</sup> para o assunto em 2007.

Sem algumas bases políticas e orçamentárias relevantes, torna-se importante verificar a estrutura física destinada ao órgão de cultura. De acordo com a já citada pesquisa do IBGE, “difícilmente se pode afirmar ter recursos orçamentários alocados previamente para o setor quando não se tem uma estrutura específica que reconheça a sua importância no conjunto de políticas públicas”. Assim, critica-se o fato de os organismos de cultura nas cidades não terem condições físicas adequadas de trabalho: apenas 44,6%

**7.** O primeiro departamento exclusivo para o setor cultural surgiu em 1935, quando Mário de Andrade fundou o Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo. Nas décadas de 1940, 1950 e 1960, o setor cultural passou por um processo de organização focado na esfera federal, com a criação de órgãos voltados para os diversos setores da cultura: artes, cinema, patrimônio histórico etc. Para mais detalhes ver: Lia Calabre, *Políticas culturais no Brasil*, São Paulo, FGV, 2009.

**8.** Conselhos gestores em áreas temáticas são organizações cujo objetivo é aproximar os cidadãos do poder público em áreas de políticas públicas. Nesse caso, é importante salientar alguns exemplos que caracterizam esse total de 946 cidades com conselhos locais de cultura: em 662 o conselho era deliberativo, em 584 o conselho era paritário (servidores públicos e representações da sociedade), em 645 a representação da sociedade civil era feita por grupos artísticos locais e em 261 as reuniões ocorrem mensalmente ou de maneira mais assídua.

**9.** No que diz respeito à legislação própria de proteção ao patrimônio cultural, 17,7% das cidades tinham algo dessa natureza em 2007. E enquanto 16,2% envolviam tombamento do patrimônio histórico, 6,3% estavam relacionados ao patrimônio artístico.

**10.** Em algumas dessas cidades, além do baixo total de localidades, os fundos não são exclusivos de Cultura.

tinham linha telefônica instalada; 59,3% só tinham até dois computadores à disposição; menos de 80% tinham acesso à internet; e somente 1,9% possuíam página na web, sendo que 53% possuíam conta própria de e-mail. Ao todo, 279 cidades não possuíam, em 2007, qualquer dos itens acima descritos para suas ações culturais públicas.

Reforça tal precariedade um total de 58 mil servidores municipais alocados em órgãos dessa natureza, lembrando que em muitas cidades a temática divide espaço em uma secretaria de caráter mais amplo. Assim, do total de 4,8 milhões de funcionários públicos municipais de 2007, apenas 1,3% estavam nos órgãos gestores de cultura e

a participação de servidores sem vínculo permanente sobre esse total era significativamente expressiva – em cidades com população entre 50 mil

e 100 mil habitantes, o percentual de servidores sem vínculo permanente é, em média, de 30% na área cultural. Se dividirmos o montante de 58 mil funcionários pelo total de cidades à época teremos média de 10,4 servidores lotados por município na área de Cultura.

No que diz respeito aos montantes orçamentários destinados ao setor, mais um símbolo de afastamento em relação a essa política pública. Poucos são os grupos de municípios que superam 1% de investimento em relação à arrecadação. Apenas em cidades com população entre 20 mil e 50 mil habitantes temos 1,1%. O volume médio por cidade em 2007 era de R\$ 273 mil ao ano, somando quase R\$ 2 milhões em cidades com mais de 500 mil habitantes, e menos de R\$ 5 mil em municípios com até 5 mil habitantes. Em termos regionais, a média do Sudeste superava R\$ 50 mil por ano, por cidade, e no Nordeste era inferior a R\$ 20 mil. As políticas municipais de incentivo à cultura atingiam apenas 5,6% das cidades, e em apenas 2,9% a legislação havia sido aplicada nos últimos dois anos. Assim, além do escasso recurso destinado à temática, temos fragilidades em termos de legislação capaz de estimular o seu financiamento.

Se a estrutura parece precária, ao menos em 2007, o que esperar das políticas? Ou seja, das ações de cada uma das cidades em relação à cultura? Um volume de 42,3% dos municípios brasileiros não tinha política formulada. Os 57,7% que confirmam ter uma política, reconhecem, ao menos, que tais ações não se restringem à exclusiva realização de eventos. Nesse sentido, damos destaque para as análises do IBGE acerca de um avanço em locais onde as políticas são desenvolvidas (57,7% das cidades). Em mais de um terço das cidades recursos são utilizados para atividades culturais efetivas, para a manutenção das tradições culturais locais e para a preservação do patrimônio

NO QUE DIZ RESPEITO AOS MONTANTES ORÇAMENTÁRIOS DESTINADOS AO SETOR DA CULTURA, POUCOS SÃO MUNICÍPIOS QUE SUPERAM 1% DE INVESTIMENTO EM RELAÇÃO À ARRECAÇÃO.

histórico-cultural. Além disso, mais de um terço dos municípios associam a cultura a um incremento na qualidade de vida dos cidadãos e a um modo de desenvolvimento local. Tais aspectos fazem parte de compreensões mais modernas e desafiadoras no campo da cultura enquanto política pública integrada a tantas outras ações governamentais e sociais.

Além de tais princípios, no que diz respeito às ações desenvolvidas no volume de cidades que possuem política de cultura, destaque para cinco atividades que registraram 40% ou mais de ocorrência nas respostas dos municípios: promoção de atividades culturais voltadas para públicos variados (52%), manutenção de calendário de festas tradicionais populares (49%), resgate das tradições culturais (44%), promoção de feiras e mostras da produção artística e de artesanato local (42%) e promoção de festivais, concursos, encontros de grupos culturais (40%)<sup>11</sup>.

A despeito de tais questões ligadas à gestão, podemos destacar positivamente o fato de que em 46,9% das cidades existe algum tipo de escola, oficina ou curso regular de formação em atividades típicas associadas à Cultura. As principais atividades, pela ordem, são: música (34%), artesanato (33%), dança (31%) e teatro (23%). Nesse caso, o porte populacional do município nos ajuda a entender o fenômeno, pois cidades maiores têm mais escolas e cursos em termos percentuais. Com relação à entidade mantenedora das ações, o teatro tem 78,6% desses cursos mantidos pelas prefeituras, estando abaixo da música e acima da dança.

A presença de ações não parece combinar com o montante de recursos reservado. Sabemos que a iniciativa privada auxilia. Em vários municípios é relevante a presença do “Sistema S” (Sesi, Sesc, Senac etc.), de fundações

É REALMENTE TAREFA EXCLUSIVA DO PODER PÚBLICO FINANCIAR A CULTURA? EXCLUSIVA NÃO, MAS A CONSTITUIÇÃO FEDERAL PARECE DEFENDER A TESE DE QUE O PAÍS PRECISA CUIDAR DA ÁREA.

privadas, sindicatos e organismos diversos do terceiro setor, além de ações financiadas com leis de incentivo fiscal. Mas temos a certeza de que parte expressiva da estrutura

associada à arte no país é bastante precária – sobretudo em municípios menores. De acordo com esse julgamento, estaríamos diante de uma lógica de prioridades em políticas públicas? Seríamos capazes de investir muito em Cultura antes de o fazermos em Educação e Saúde, por exemplo? É realmente tarefa exclusiva do poder público financiar a Cultura? Exclusi-

**11.** Em contrapartida, das outras 24 alternativas (ações), quatro delas apresentaram menos de 10% de assiduidade: formação de guias e roteiros para o turismo cultural; criação e utilização de linhas de crédito para a área cultural; promoção de consultas e referendos populares; realização de atividades culturais através de editais.

va não, mas a Constituição Federal parece defender a tese de que o país precisa cuidar da área.

ENSAIO GERAL

Assim, a Cultura, e as demais políticas públicas relevantes, não podem ser ranqueadas. Não é por acaso que as esferas estaduais e a União buscam envolver municípios em redes ou ainda contribuem com recursos capazes de levar adiante políticas locais dessa natureza. Até 2007, mais de um terço das cidades havia aderido ao Sistema Nacional de Cultura, atestando o desejo de os municípios contarem com o que poderíamos chamar de uma interação entre esferas de poder. Além disso, à ocasião, mais de 50% das cidades estavam cientes da elaboração de um Plano Nacional de Cultura. Em contrapartida, nem 2,5% delas possuíam planos consorciados de cultura, ou seja, não agiam em parceria com outras cidades de uma mesma região em torno de objetivos culturais comuns.

ATÉ 2007, MAIS DE UM TERÇO DAS CIDADES HAVIA ADERIDO AO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA, ATESTANDO O DESEJO DE OS MUNICÍPIOS CONTAREM COM O QUE PODERÍAMOS CHAMAR DE UMA INTERAÇÃO ENTRE ESFERAS DE PODER.

## ESTRUTURA FÍSICA E AÇÃO LOCAL

Diante das dificuldades, que tipo de ação é realizada e qual é a estrutura disponível nas cidades? As atividades mais comuns estão associadas às exposições de artesanato (58%), feiras de arte/artesanato (56%), festivais de manifestações populares (49%), festivais de música (39%), festivais de dança (36%) e concursos de dança (35%) – apenas esses itens superaram presença em um terço ou mais dos municípios. Os festivais de teatro aparecem com 25,8%, e nesse caso, apenas 15,2% do total recebeu apoio financeiro do Poder Público, sendo que existe concentração das atividades nos estados do Sul, do Sudeste e em frações do Nordeste – principalmente entre a Bahia e o Ceará. Além disso, em 23% das cidades o Poder Público financiava a montagem de peças. Para dimensionar ainda melhor tal realidade, levantamento realizado em 2002 pela Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo (Cotaesp)<sup>12</sup> apontava para a existência de quinhentos grupos de teatro atuantes nas cidades do interior do estado de São Paulo. Posteriormente, em 2003, o Projeto Ademar Guerra, realizado pela Secretaria de Estado da Cultura, realizou parceria com aproximadamente 120 grupos de teatro espalhados por noventa cidades no interior do estado, todos com algum

**12.** Organização que à época era a responsável pela interface entre os grupos não profissionais e os poderes estabelecidos.

tipo de apoio dos governos locais. Ademais, de volta à pesquisa do IBGE de 2007, parece importante salientar que quando havia teatro na cidade, este era o “grupo artístico” proporcionalmente mais financiado pelas prefeituras. Não se trata de dizer que é o tipo que mais existia, mas uma vez estabelecido, em 80,5% das cidades em que havia grupos dessa natureza a prefeitura auxiliava com algum tipo de financiamento. Esse percentual atingia 73% no caso das bandas e 68% no caso das orquestras. A questão, no entanto, é: qual a qualidade desse recurso? Em que medida é capaz de representar algo consistente que oferte sustentabilidade aos trabalhos? Tais perguntas exigem avaliações mais qualitativas, o que foge dos objetivos desse trabalho.

Assim, para findarmos a análise da estrutura disponível para a arte, no caso do teatro, por mais que existam diferentes formas em seu fazer, é comum pensarmos na necessidade da existência de um mínimo de estrutura física. Em 1999, por exemplo, somente 13,7% das cidades possuíam teatros ou salas de espetáculos. Esse percentual subiu para 21,2% em 2007, o que representa um total 55% maior, avanço superior àquele registrado pelos museus, por exemplo, e inferior apenas aos provedores de internet (178%), unidades de ensino superior (103%) e lojas de discos, CD e DVD (74%) num universo de 22 itens de cultura pesquisados no período. Ainda assim, o teatro era o 14º equipamento mais presente no total de cidades brasileiras e 76,8% dessas unidades são mantidas pela área governamental.

## DESAFIOS NO CAMPO DO TEATRO

Com base em nosso debate: o Poder Público investe muito ou pouco em cultura, arte e teatro? A resposta vai depender do tamanho do desafio que desejamos cumprir. Se tomarmos como base os amparos legais associados ao acesso e aos direitos dos cidadãos, veremos que muito ainda precisa ser feito, sobretudo se incluirmos, como discute hoje o Congresso Nacional, a Cultura como um direito social em nossa Constituição. Mas se partirmos do pressuposto do essencial, e das demandas consideradas pelo senso comum como mais urgentes, parece que a arte, a cultura e consequentemente o teatro ainda amargarão bom tempo na fila da execução de políticas públicas.

É importante observar aqui a distância existente entre o que a população “deseja” para satisfazer o que considera importante para sua fruição em arte e o que os setores artísticos, as burocracias especializadas e os acadêmicos reivindicam como “ideal”. Há uma clara mistura entre reivindicações de empresários e artistas, que não deveriam ser tratadas como políticas setoriais com o intuito de colaborar com esses agentes para seus respectivos

desenvolvimentos profissionais, e a real missão do Estado que é atender as demandas do cidadão comum nos seus anseios e necessidades culturais. Sob esse distanciamento, o debate e os diagnósticos ficam enviesados, pois sugestões de políticas são sempre constituídas sob o ponto de vista dos segmentos especializados, a despeito das experiências instaladas de orçamento participativo, conselhos gestores, audiências públicas etc.

Apesar de tais reflexões, é possível destacar que o relatório sobre o IDH da Organização das Nações Unidas de 2002 entende que parte expressiva das dificuldades da sociedade estará resolvida quando seus agentes compreenderem o sentido de se organizarem em grupos. Unidos seria mais viável pensar alternativas que não dependam de políticas assistencialistas, e de uma lógica de Estado mantenedor que não parece capaz de suportar tudo aquilo o que desejamos dele, seja sob a forma de necessidade, mas principalmente sob o formato de direito.

Para tanto, no campo das artes, parece haver espaço para que as políticas públicas sejam transformadas, na verdade, num conjunto de estímulos à participação real da iniciativa privada no fomento à cultura. Entre a lei sancionada pelo governo Sarney em 1987, e revogada por Collor em 1990, e o marco da Lei Rouanet, sancionada pelo mesmo Collor em 1991, tivemos um hiato. E desde então assistimos a tentativas de aperfeiçoamento (ou não)

nesse mecanismo de distribuição de recursos para a arte e a cultura. O que sabemos é que parte expressiva do que vemos circular de capital nesse meio resume-se a recurso de políticas públicas distribuído por entes

federativos, recursos de fundos de tais entes ou montantes destinados por empresas que se valem das leis de incentivo, no conhecido mecanismo de renúncia fiscal. E do outro lado? Como acessar tais recursos? Como realizar, aprovar e fazer pedidos? Capacitação e organização são palavras de ordem. O fazer artístico tornou-se uma ação administrativa que, nas cabeças de alguns de seus agentes executores pode, por razões ideológicas, se misturar com uma sensação de promiscuidade ou subversão. É verdade?

O FAZER ARTÍSTICO TORNOU-SE UMA AÇÃO ADMINISTRATIVA QUE, NAS CABEÇAS DE ALGUNS DE SEUS AGENTES EXECUTORES PODE, POR RAZÕES IDEOLÓGICAS, SE MISTURAR COM UMA SENSÇÃO DE PROMISCUIDADE OU SUBVERSÃO.

Se é não podemos afirmar. Mas o fato é que, segundo o IBGE<sup>13</sup>, em 39,9% das cidades existiam grupos de teatro montados, sendo esta a oitava maior incidência de grupos associados às artes nos municípios brasileiros, perdendo para atividades como artesanato, banda, dança, capoeira, coral

13. IBGE, *op. cit.*

etc. E ficando acima de associações como blocos carnavalescos, orquestras, circos, escolas de samba etc. Em relação à pesquisa do ano anterior realizada pelo mesmo IBGE<sup>14</sup>, houve crescimento de 14% no número de cidades que identificaram grupos de teatro. Ademais, é importante salientar que em levantamento datado de 2005, também do IBGE<sup>15</sup>, vemos um crescimento expressivo no terceiro setor brasileiro, com destaque para aspectos associados ao que se convencionou agrupar como entidades associadas a Cultura e Arte.

É mais do que natural esperar que nesse conjunto esteja o teatro. Com a criação de leis mais abrangentes e capazes de selecionar de forma mais democrática e universal os projetos, foi necessário pensar em institucionalizações, ou seja, formalizações de agrupamentos para a obtenção de recursos. Além disso, a liberdade de associação da Constituição de 1988 trouxe forte incremento a essa demanda, pois aqueles que viviam sob a clandestinidade e a censura autoritária puderam se organizar. Das 338 mil entidades clas-

A AMPLIAÇÃO DA PAUTA “ARTE E CULTURA” COMO PRIORIDADE DE POLÍTICAS PÚBLICAS NÃO É APENAS UMA QUESTÃO LEGAL. NÃO BASTA APENAS CONTARMOS COM A CRIAÇÃO DE LEIS.

sificadas pelo IBGE<sup>16</sup> como fundações privadas e associações sem fins lucrativos, em 2005, ano da pesquisa, 14 796 (ou 4,4% do total) estavam classificadas no grupo Cultura

e Arte. Nesse caso, é dado relevante o fato de que apenas 382 delas surgiram antes dos anos 1970, 1 167, entre 1971 e 1980, 2 685, entre os anos de 1981 e 1990, 5 991, entre 1991 e 2000, 3 774, entre 2001 e 2004, e finalmente 797, em 2005. Tais números sugerem duas questões relevantes: primeiro, que a liberdade de associação dos anos posteriores à promulgação da Constituição de 1988 permitiu um aumento expressivo no número de organizações desse tipo – fenômeno verificado em outros agrupamentos temáticos, conforme a pesquisa. Segundo, que o largo volume de organizações nascidas em anos mais recentes pode também ser visto de forma pessimista, uma vez que sugere que parte daquilo que é montado tem vida curta.

Importante observar também em nossa análise que a ampliação da pauta “arte e cultura” como prioridade de políticas públicas não é apenas uma questão legal. Não basta apenas contarmos com a criação de leis. A Constituição Federal e os aperfeiçoamentos de suas emendas mais recentes no campo das artes já trazem grande proteção à temática, sendo relevante aqui fazer, a exemplo de tantas outras áreas de políticas públicas, que tais leis

14. *Ibidem*.

15. IBGE, *As fundações privadas e associações privadas sem fins lucrativos no Brasil – 2005*, Rio de Janeiro, IBGE, 2008.

16. *Ibidem*.

sejam executadas com eficácia, eficiência e efetividade, carregando justiça, fiscalização e controle.

O setor teatral teria muito a ganhar se, além do empreguismo disfarçado nos discursos que reivindicam mais financiamento a montagens ou projetos que, por vezes, não têm impacto na realidade do cidadão comum, refletisse e atuasse na transformação de sua atuação com base em alguns temas essenciais. Primeiramente por meio de fortalecimento das instituições (sindicatos, cooperativas, associações) dedicadas ao setor teatral e interatividade com outras organizações de outros setores, buscando um diagnóstico da realidade da demanda artística.

Em segundo lugar, parece necessário pleitear e ter presença em governos, conquistando, assim, maior evidência dentro do aparelho estatal para as artes e o teatro, sem deixar de considerar, como foco central de tais ações, o cidadão e o desenvolvimento social e econômico do setor. Além disso, é importante ter candidatos do setor teatral concorrendo ou participando dos pleitos legislativos. Não basta apenas ter políticos que aderem à causa, é importante, no sistema representativo e no nosso modelo político, ter o segmento representado formalmente pelos seus próprios pares, capazes de defender interesses e aprimorar o debate eleitoral e parlamentar.

Um quarto ponto importante está associado ao fato de o setor ter participação mais ativa e constante nos diversos movimentos políticos e de governança local, ocupando espaço e criando conselhos. Por fim, marcar forte presença na elaboração, na execução e no monitoramento das políticas públicas do setor, inclusive exigindo dos pares condutas éticas frente aos recursos públicos destinados e conquistados para as ações. Nesse caso, aprimorar o sentido de ser avaliado, prestar contas dos recursos, devolver para a sociedade os resultados que obteve com os recursos públicos, compreendendo tais acessos como políticas públicas de interesse de toda a sociedade é fundamental.

**HUMBERTO DANTAS** é doutor em Ciência Política pela USP, professor de sociologia e pesquisador do Insper; nos últimos anos lecionou em cursos de graduação e pós-graduação na área de gestão pública; é também consultor de órgãos públicos nas diferentes esferas de poder.

**ALDO VALENTIM** é mestre em Artes pela UNICAMP, mestrando em Gestão de Políticas Públicas na FGV e professor de Políticas Públicas na pós-graduação em Gestão Cultural e no Curso de Tecnologia em Eventos do Centro Universitário Senac; tem 15 anos de experiência em gestão de projetos culturais.



# Poesia é bricolagem política

*Mônica Rodrigues da Costa*

**P**ara começar é preciso dizer, a exemplo desse poema de Leminski (página ao lado): os jovens rebeldes da década de 1970 fizeram contestação usando a poesia. O que quero dizer com isso é que, entre outras coisas, existe uma ligação intensa entre política e poesia, assim como entre ação e contemplação. Quanto a isso, alguns poetas e artistas plásticos refletiram sobre suas ações, suas atitudes, suas ideias, relacionando em seus trabalhos as esferas política e estética.

Uma das ideias mais interessantes da poesia é tomar a arte de ruptura, que é um procedimento estético, como procedimento ético, ou seja, trata-se de uma atitude política, um ato de política, o que acabaria produzindo resultados de caráter público, de cunho contestatório ou não. Se sim, seria dizer, também, que a ação política, quando aliada aos procedimentos estéticos, representa a busca pelas utopias.

Nesse sentido, a própria ideia de fazer cinema representaria o ideal estético-político na obra de um dos mais importantes artistas do século XX, o cineasta francês Jean-Luc Godard, que discute amplamente essas relações em seus filmes, a exemplo da cena sobre o fim do mundo, representado pelo fim do namoro dos protagonistas, no filme *Acossado*, em que aparece a palavra *piscine* desmembrada em *pis* e *cine*, jogo de palavras e sentidos com os termos piscina e cinema: cinema como espelho da realidade, como lago artificial, como reservatório de líquidos (humores) que serve à reflexão<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>. A cena referida ocorre em um espaço para a prática de natação em uma piscina coberta. O fato de *pis* significar “pior” em francês reforça o valor de ruptura da partição da palavra *piscina*.

o paulo leminski  
é um cachorro louco  
que deve ser morto  
a pau a pedra  
a fogo a pique  
senão é bem capaz  
o filhada puta  
de fazer chover  
em nosso piquenique

Poema de Paulo Leminski

Essa ideia se confirma se nos lembrarmos de sua famosa frase: “A ética é a estética do futuro”.

Para relacionar as duas ideias, deve-se levar em conta o fato de que, na verdade, elas são conceitos dinâmicos, que se transformam e se movimentam no tempo, ao longo dos períodos, como afirmou Miguel Chaia em seu livro *Arte e política*<sup>2</sup>. Além disso, é preciso perceber o quanto a temporalidade de cada um desses conceitos é distinta da outra e ao mesmo tempo oposta e complementar. O tempo artístico se projeta para além do provável, é o tempo mítico, dos “Era uma vez” ou “Na época em que os animais falavam com os homens”. É também o tempo da narrativa, da organização da memória pelos episódios da ação. Pode ser tempo épico, tempo lírico, tempo musical, tempo sonoro, ou mesmo tempo histórico (sobretudo se considerarmos a história como narrativa).

O tempo político, ao contrário, é o tempo do provável, daquilo que está entre o perene – as coisas que são constantes, como o raiar do sol – e o que é necessariamente mutável: os meios de produção, a forma de organização das sociedades, ou mesmo as condições climáticas. Essas duas temporalidades opostas uma à outra geram, nas obras de arte, uma figura de linguagem: a antítese. Há uma tensão, uma contradição, que movimenta a narrativa e os elementos dessas obras, entre duas ideias opostas de ser temporal. Talvez,

2. Miguel Chaia, *Arte e política*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2007.

seja justamente nessa tensão que esteja guardada grande parte da força das obras de arte que participam da política. Elas são ruptura quando, justamente, fazem o tempo da arte invadir o tempo da política.

Nesse sentido, o fato de haver arte, ou poesia, de ruptura, estando ela submetida a um tempo dinâmico, que se transforma ao passar, demonstra que há mudança de paradigma estético e ético no contexto em que essa obra de arte foi produzida. Ao mesmo tempo que realiza um protesto, a obra de ruptura demonstra uma situação em transformação. A transformação pode ser puramente estética, como a ruptura com as formas tradicionais, por exemplo, dos poemas modernistas do começo do século XX, que rompem com as convenções da poesia romântica e parnasiana; podem ser éticas, abordando questões da sociedade, como a arte panfletária que se fez com o patrocínio do governo soviético para difundir a revolução comunista na segunda década do século XX; ou podem ser mistas, como ruptura dos paradigmas dessas duas esferas, como as obras de Hélio Oiticica dos anos 1960: “Seja marginal, seja herói”, que exploram novos meios formais de expressão artística, ao mesmo tempo que discutem os valores éticos da sociedade em questão. Os poemas de Paulo Leminski são prova disso.

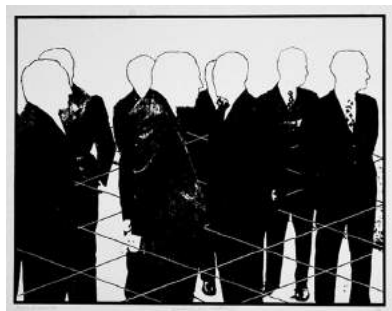
Outro exemplo desse último caso é a instalação *Quimera* (1993), de Regina Silveira, que, ao mesmo tempo que constitui uma crítica aos valores iluministas – que podem ser considerados como os valores fundamentais da sociedade moderna –, estabelece, por meio da forma da instalação, uma ruptura com os parâmetros tradicionais do espaço do museu. A artista não faz uso de gravuras, telas ou esculturas para veicular seu trabalho; ela experimenta criando uma instalação feita a partir de materiais imprevistos no museu tradicional: uma lâmpada e uma estrutura de vinil, adesivo e caixa de luz, representando uma enorme sombra oriunda da fonte de luz.

Outra obra de arte que pode servir de exemplo para esse caso é o poema de Régis Bonvicino “Políticos”, que tem uma linguagem fragmentária, constituindo-se de apenas três versos, o que configura, também, um ato de ruptura com as formas poéticas tradicionais – com a forma fixa, com o verso metrificado, com a rima – e, ao mesmo tempo, opera uma cáustica reflexão ética, trazendo para o campo da linguagem, com ironia e rapidez, os procedimentos éticos que se propõe a questionar: “Usam terno e gravata / no corpo / e na língua”. A força desse poema está justamente no seu humor ácido e inteligente e, em termos formais, na sua capacidade de concisão, de dizer muito, com muito pouco e de forma direta.

Esse poema poderia muito bem ser ilustrado por outra obra de Regina Silveira, *Armadilha para executivos 1* (1974), em que a artista plástica brinca com a ideia de “quadro”, compondo uma serigrafia por meio da utilização de



Instalação *Quimera*, de Regina Silveira



*Armadilha para executivos*,  
de Regina Silveira

procedimentos gráficos, próprios do pôster, das mídias de massa, e não da arte tradicional – que se utilizou da pintura, do desenho, da gravura – para realizar uma reflexão crítica sobre os valores da sociedade contemporânea: homens inexpressivos, de terno e gravata, dispostos ordenadamente entre os quadrados que os organizam e os “enquadram”, ou seja, delimitam um espaço, no caso, moral e físico, à sua existência. Esse é o procedimento da poesia.

Mas essa relação entre ética e estética, entre poética e política não está apenas contida na arte dos séculos XX e XXI. Ela sempre existiu. Podemos tomar como exemplo disso a obra do pintor espanhol da virada do século XVIII para o XIX, Francisco de Goya, que é famoso por ter feito também quadros e gravuras com os temas po-  
líticos e militares de seu tempo. Re-  
tratar os acontecimentos históricos  
pode ser entendido, no caso desse  
pintor, como se posicionar diante

MAS ESSA RELAÇÃO ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA, ENTRE  
POÉTICA E POLÍTICA NÃO ESTÁ APENAS CONTIDA NA ARTE  
DOS SÉCULOS XX E XXI. ELA SEMPRE EXISTIU.

da própria história. Sobre essa fase de sua pintura o próprio Goya chegou a afirmar sua intenção: “Perpetuar, por meio do pincel, as mais notáveis e heroicas ações ou cenas de nossa gloriosa insurreição contra o tirano da Europa”. Dessa forma, o pintor se colocou contra o regime absolutista, cujas ações estão registradas em suas telas, como o quadro de 1814 *Os fuzilamentos de Três de Maio*.

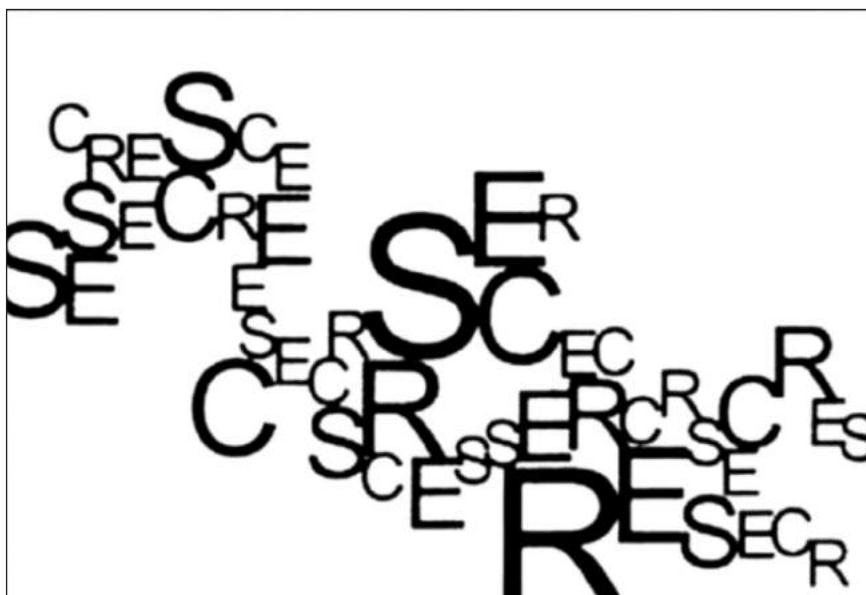


*Os fuzilamentos de 3 de maio de 1808,*  
do pintor espanhol Francisco Goya

Voltando para a linguagem contemporânea, há o trabalho do multiartista Arnaldo Antunes, do palco, do rock, da MPB e da literatura, com CDs, livros, vídeos e filmes, DVDs, cartazes e instalações. Com todas essas mídias, Arnaldo explora os suportes que veiculam palavra, som, voz, imagens, grafismos. Desse modo, ele manipula códigos e linguagens e, assim, realiza poéticas que se estendem de uma mídia para outra e subvertem sentidos. Isso é a poesia política sem falar, necessariamente, em política. Seu trabalho dialoga com as linguagens das vanguardas históricas do final do século XIX até os anos 1950 e retoma o fio de Ariadne da literatura em seu curso no tempo.

Sua poesia tem olhar crítico face ao mundo onde vive, como a de Leminski, e ambos deslizam no fluxo ético da negação do cânone, da tradição poética em que estão inseridos. Isso é política. Diferentemente de uma arte, como a de Goya, que se coloca frontalmente contra determinado acontecimento histórico, o trabalho de Antunes e o de Leminski realizam atos políticos subvertendo os sentidos poéticos dos meios de expressão, ou seja, colocam-se contra as convenções da linguagem do cotidiano. Ícones pop e palavras de ordem se desautomatizam, o poeta devolve os signos urbanos a quem passa na rua ou vai ao cinema.

Antunes fez certos poemas da forma como as trepadeiras ocupam as paredes do jardim. Quem já leu a *A colônia penal* (1914), de Kafka, sabe que o réu (o poeta) ganhou a seguinte sentença: ficou destinado a ter tatuado nas costas, com uma máquina de ferir, a sua sentença. O poema (abaixo) de Arnaldo dialoga com a violenta inscrição nas costas do prisioneiro em inte-



Poema de Arnaldo Antunes

ressante efeito de antítese, perdão, poesia. Em seu livro *n.d.a.*<sup>3</sup>, o autor explora em vários poemas o procedimento probabilístico de Marcel Duchamp. Mistura linguagens ao produzir poemas gráficos, como os da série de mãos pré-fabricadas, um trocadilho com

*hand-made*. A mão-coisa que se faz e desfaz é parte do homem-coisa e do nome das coisas, objeto de sua arte.

Essa ideia de reler o *ready-made* proposto por Duchamp se caracteri-

za pelo fato de o artista passar a coletar as suas obras no mundo, na própria realidade. Ele não as cria, mas as organiza de um novo modo, reordena, assim, os aspectos da realidade sobre os quais quer refletir. Um exemplo disso em poesia é o seguinte poema de Wallace Stevens, intraduzível devido à oposição motivada – poesia – *sings/things*: “And the man / with the blue guitar / sings about the things / exactly / as they are”<sup>4</sup>. Nele, o poeta se refere a uma imagem pronta, inserida na realidade como objeto banal e, por meio dela, reivindica uma poética que fala sobre as coisas “exatamente como são”.

Entre todas as poéticas de ruptura da arte de nosso país da segunda metade do século XX, destaco a poesia de Haroldo de Campos, sobre a qual me refiro aqui como desobediência erudita e que, sem dúvida, foi pioneira em abrir o caminho para a arte experimental e de ruptura no Brasil. Haroldo de Campos é referência maior por ter aberto as portas do século XXI ainda na década de 1950 do milênio que passou. O poeta operou no tempo mítico: “O anjo e a gárgula se defrontam / do mais fundo / dos séculos a voz do sábio melancólico / soa ainda / ressoa / ainda / como antes / no entrecéu do porvir / que sibila seu enigma”

– dizem os versos do poema “2000”, do livro póstumo *Entremilênios*.

Haroldo está no paradigma de Antunes, só que do outro lado da

calçada. Além da criação e do estudo de literatura comparada, Haroldo de Campos desenvolveu na teoria e na prática uma obra de vigor experimentalista que surge do aspecto plurilinguístico da poesia, desafiando acordos ortográficos com a criação de palavras e pontuação (constelação) mallarmaica, desobedecendo aos padrões lineares. Ele escreveu a partir de Mallarmé, que declarou na famosa conferência no final do século XIX:

O TRABALHO DE ANTUNES E O DE LEMINSKI REALIZAM  
ATOS POLÍTICOS SUBVERTENDO OS SENTIDOS POÉTICOS  
DOS MEIOS DE EXPRESSÃO, OU SEJA, COLOCAM-SE CONTRA  
AS CONVENÇÕES DA LINGUAGEM DO COTIDIANO.

HAROLDO DE CAMPOS É REFERÊNCIA MAIOR POR TER  
ABERTO AS PORTAS DO SÉCULO XXI AINDA NA DÉCADA  
DE 1950 DO MILÊNIO QUE PASSOU.

3. Arnaldo Antunes, *n.d.a.*, São Paulo, Iluminuras, 2010.

4. Em tradução livre: “E o homem,/ com o violão azul,/ canta sobre as coisas,/ com exatidão,/ como elas são”.

“A partir de hoje está decretada a crise do verso”. Nunca mais a poesia foi a mesma. Sua poética abre espaço para Leminski, Bonvicino e Antunes, e dialoga também com a vanguarda europeia do final do século XIX e início do seguinte, aportando no terceiro milênio.

Resta muito a dizer sobre esse assunto, poetas importantes deixaram de ser mencionados e muitas poéticas que relacionam amplamente os universos estético e político. Entretanto, acredito ter conseguido, aqui, estabelecer algumas relações entre política e poesia que nos ajudam a realizar uma reflexão de como, por meio da linguagem e suas operações significantes, podemos refletir sobre a realidade e, eventualmente, agir sobre ela, transformá-la. Não será essa a missão dos poetas?

**MÔNICA RODRIGUES DA COSTA** é poeta, jornalista e professora; publicou *Era tudo sexo* (1994) e *O que (se) passa* (1991); traduziu o poema “O aprendiz de feiticeiro”, de Goethe (2005), e a coletânea *Do grapefruit* (1983), de Yoko Ono; escreve poemas e histórias para crianças; autora de *Os segredos do macaco*.



PARA LER





PÁGINA ANTERIOR Nilton Melo (alto),  
Priscila Gomes e Lucas França em  
experimento cênico. Foto do Arquivo  
da SP Escola de Teatro

# A trágica, sensual e telúrica trajetória de Victor Garcia

*Edélcio Mostaço*

**V**ictor Garcia foi retirado do esquecimento. Com o lançamento de *O teatro de Victor Garcia, a vida sempre em jogo*, do crítico e jornalista Jefferson Del Rios em oportuno empreendimento das edições Sesc-SP, um passo decisivo foi dado para que as novas gerações possam tomar conhecimento daquele que foi um dos maiores encenadores do século XX.

“É o maior de todos nós”, declarou sobre ele Peter Brook após a estreia de *Gilgamesh*, em 1979, montagem que aproveitou todo o espaço do colossal Théâtre National de Chaillot, Paris, num momento em que ele próprio, Ariane Mnouchkine, Otomar Krejca, Bob Wilson, Mathias Langhoff, Giorgio Strehler, Jacques Lasalle, Tadashi Suzuki – entre poucos mais –, integravam uma restrita constelação de encenadores cintilando na rota internacional. Nascido em Tucumán, província da Argentina, em 1934, Victor Garcia começou sua escalada na cena mundial em Paris, após frequentar, a partir de 1962, um curso livre na Universidade do Teatro das Nações e ali montar alguns espetáculos inebriantes que deixaram as plateias boquiabertas.

O livro de Jefferson Del Rios reúne uma biografia artística, um apanhado de entrevistas com pessoas que privaram com o encenador sua vida íntima ou profissional e um conjunto de depoimentos, colhido entre críticos e pesquisadores, colaboradores artísticos, e umas poucas entrevistas que Victor deu ao longo da carreira. O objetivo é inserir o leitor no universo de Garcia, desvendando, pouco a pouco, suas múltiplas facetas. Considerado uma pessoa difícil, arredia, cheio de esquisitices e pequenas maluquices por muitos

daqueles que com ele conviveram e trabalharam, é extremamente elogiado por outros, que destacam sua doçura, meiguice e emotividade quer no trato pessoal, quer no profissional. Ou seja, Garcia mostrava-se diferente em cada ocasião, mantinha relações individualizadas, resguardando apenas para uns poucos seu verdadeiro e multifacetado mundo interior.

O Brasil ocupa uma bela fatia nessa trajetória. Foi para o Rio de Janeiro que ele se deslocou, em 1960, para escapar às perseguições movidas pelo regime peronista e retornar, no ano seguinte, com seu grupo amador Mimo Teatro para algumas poucas apresentações. Em sua primeira juventude, ele havia se interessado por mímica e pensara ser essa sua opção artística. Também estudara medicina em Tucumán e em Buenos Aires, mas renunciou ao mundo da ciência em favor do teatro. Ao deslocar-se para Paris, sem dinheiro e sem falar o idioma, tentava não só fugir de um regime político opressivo como, sobretudo, ganhar novos ares para sua delirante imaginação.

Voltou ao Brasil em 1967, já consagrado, para montar *Cemitério de automóveis*, de Fernando Arrabal, autor espanhol com quem firmou uma longa e acidentada amizade. O convite lhe foi dirigido por Ruth Escobar num café parisiense. Ele exigiu um espaço não teatral para a encenação e foi desse modo que Ruth inaugurou um nova casa de espetáculos na cidade:

OS EFEITOS ERAM SIMPLEMENTE IMPACTANTES, TANTO PELA OUSADIA DA MAQUINARIA COMO PELOS POÉTICOS MOMENTOS ESTETICAMENTE CONCRETIZADOS. *O BALCÃO* CONSAGROU VICTOR E COLOCOU SÃO PAULO NA ROTA INTERNACIONAL DOS GRANDES ESPETÁCULOS.

o Teatro 13 de Maio (onde funciona hoje o Café Piu Piu), local de inúmeras montagens experimentais em anos posteriores. O local era uma oficina mecânica e Victor encantou-se com ele, preservando-o

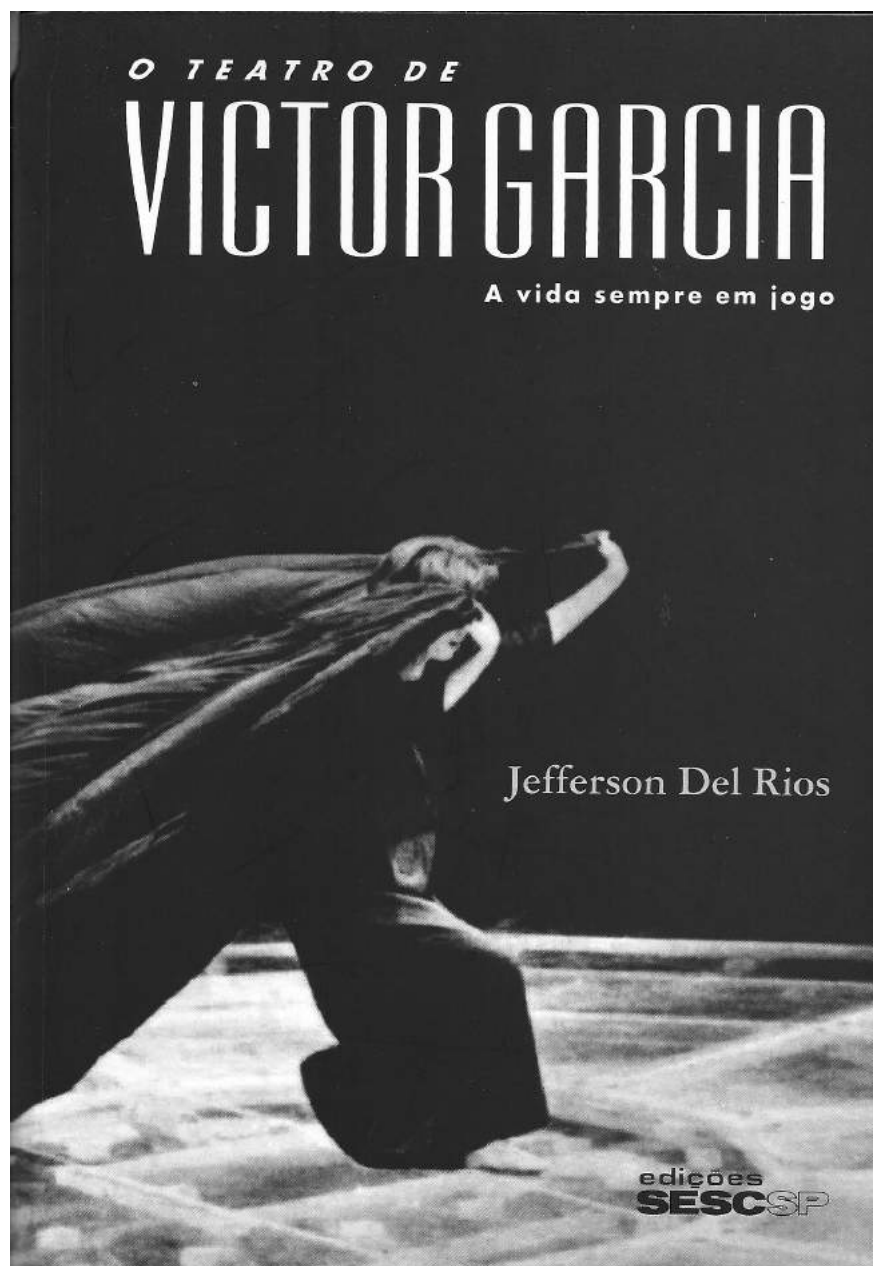
praticamente intacto para as apresentações. Cadeiras giratórias garantiam ao público acompanhar as cenas em todos os recantos do espaço, em meio a carcaças incendiadas de automóveis, elevadores, rampas e plataformas de ferro empregadas na oficina. O espetáculo brasileiro foi considerado por Victor superior à sua montagem realizada no ano anterior em Paris, uma vez que encontrou um espaço ideal para sua imaginação e um elenco mais arrojado e disponível às suas ousadas marcações.

Sua investida seguinte, contudo, foi a mais surpreendente: *O balcão*, com texto de Jean Genet, dessa vez fazendo uso de uma complexa estrutura de ferro edificada no interior do Teatro Ruth Escobar da rua dos Ingleses. O cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso, inspirado no Teatro Total de Walter Gropius, demoliu toda a parte interna do edifício e ali erigiu uma torre metálica com mais de vinte metros de altura. Os espectadores ficavam alojados em suas laterais e no interior desse cilindro em ferro, vazado de alto a baixo, uma plataforma de acrílico se deslocava no sentido vertical, além de albergar

uma rampa espiralada e modulável que descia dos urdimentos, permitindo aos atores percorrê-la em inúmeras sequências. Uma cama ginecológica entrava em cena através de motores e toda a estrutura, em certo momento, abria-se de alto a baixo para a passagem dos revolucionários.

Os efeitos eram simplesmente impactantes, tanto pela ousadia da maquinaria como pelos poéticos momentos esteticamente concretizados. Esse

PARA LER



trabalho consagrou Victor internacionalmente e colocou São Paulo na rota internacional dos grandes espetáculos; embora vivêssemos um dos piores momentos da ditadura militar, logo após o AI-5.

O desafio seguinte foi encenar uma compilação de textos de Calderón de la Barca para estreiar no badalado festival de Shiraz, na Pérsia anterior ao regime dos aiatolás, sede de um importante evento de artes cênicas. Ruth Escobar foi a produtora dessa montagem, cuja originalidade estava na engenhosa cenografia que evocava, em seu funcionamento, o disparador de uma máquina fotográfica. A população de homens e mulheres nus que habitavam esses autos sacramentais causou escândalo, não apenas no Irã como também em Veneza e Londres, para onde a encenação viajou em seguida. O espetáculo não foi apresentado no Brasil, em razão da forte censura da época; mas o nome de Garcia elevou-se, mais uma vez, aos píncaros.

Ao longo dos anos 1970 Victor criou uma parceria artística muito frutífera com Nuria Espert, atriz catalã dona de poderosos meios expressivos e uma expoente da vanguarda europeia. *As criadas*, de Genet; *Yerma*, de Lorca e *Divinas palavras*, de Valle-Inclán estão entre as bem-sucedidas encenações nascidas dessa parceria. No Brasil conhecemos uma versão local de *As criadas*, nos deslumbrantes desempenhos de Ítala Nandi e Dina Sfat, além da excursão de *Yerma*, trazida por Ruth Escobar.

*Gilgamesh*, em 1979, e *Bodas de sangue*, com o teatro Habima no ano seguinte, em Israel, contam entre as últimas encenações comandadas por Victor. Recusando o visual tradicional associado à Espanha, Victor erigiu em cena uma plataforma móvel de acrílico translúcido, tirando partido dos voláteis



Ruth Escobar e Victor Garcia, 1968-1969.  
Arquivo da família

véus empregados nos figurinos femininos, alcançando, mais uma vez, a poesia cênica habitual em todas as suas criações. Mas já estava, nessa ocasião, muito doente. Debilitado por uma cirrose causada pelo álcool e pelos excessos, uma infecção de garganta foi o suficiente para matá-lo no hospital La Pitié-Salpêtrière, em Paris, em 1982. Vários atores brasileiros e Antunes Filho, apresentando *Macunaíma* na cidade, foram reverenciar o féretro do duende argentino da cena.

Jefferson Del Rios economizou considerações críticas em seu texto, tomando o rumo da concentração

emocionada sobre a aventura humana do artista. Selecionou, ao invés, outras vozes analíticas para, num grande painel que ocupa a parte final do livro, situá-lo nesse panorama. Dele destaco um comentário:

“O teatro, como tudo, se salvará graças aos intrometidos que vêm de fora. Cigano à sua maneira, vagabundo de marca maior, Victor Garcia é um deles. Numa sociedade moribunda [...] só os hereges conseguem fazer com que algo ainda se mova ou incendeie. E o fogo não dura muito: com extintores nas mãos, a Górgona de goela de esponja está, hoje, em vias de tudo absorver e tornar anódino. [...] A Medusa ainda não devorou Garcia”, salientou sobre ele o experiente crítico Gilles Sandier.

Em certa medida, este livro de Jefferson Del Rios recoloca, através de parâmetros analíticos generosos e não preconceituosos, a trajetória artística de Victor Garcia para nós brasileiros, ofuscada, infelizmente, pela única incursão acadêmica até hoje empreendida sobre ele, publicada com o título de *A roda, a engrenagem e a moeda*, de Newton de Souza. Aqui, através de uma insustentável argumentação que cruza a noção de vanguarda com os processos capitalistas, o autor apequena o encenador em juízos equívocos e mal-assimilados em relação à grande aventura da arte ao longo do século XX.

Um poeta dos espaços – frase que talvez possa abreviar a incomensurável aventura cênica legada pelo encenador argentino, me ocorre ao término da leitura desse livro de Jefferson Del Rios, concordando com as palavras de André-Louis Périnetti, seu amigo de longa data e diretor do Palais de Chaillot em sua fase mais ousada: “mais de vinte anos a serviço dessa arte que soube tornar digna ao preço de uma exigência artística que não cessa de nos interrogar”.

**EDELICIO MOSTAÇO** é crítico, pesquisador do CNPq e professor da Universidade do Estado de Santa Catarina.

EM CERTA MEDIDA, ESTE LIVRO DE JEFFERSON DEL RIOS RECOLOCA, ATRAVÉS DE PARÂMETROS ANALÍTICOS GENEROSOS E NÃO PRECONCEITUOSOS, A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE VICTOR GARCIA PARA NÓS, BRASILEIROS.



JÁ VISTO





PÁGINA ANTERIOR Aprendiz de Humor,  
Gustavo Bortoletto em cena. Foto do  
Arquivo da SP Escola de Teatro

# François Khan: o ator-narrador e o teatro de câmera

*Roberto Taddei*

**C**om os cabelos muito curtos e a barba bem aparada, o ator e diretor François Khan repassa o cerimonial com os diretores e professores Francisco Medeiros e Maria Thaís antes de o público entrar na sala de conferência da SP Escola de Teatro para assisti-lo falar sobre o tema “Ator-narrador e o teatro de câmera”. Faltam 15 minutos para as 19 horas. É o meio do inverno e a cidade segue quente e seca. No sétimo andar do prédio recém-inaugurado sopra uma brisa abafada.

Khan veste Levis 501 tamanho 32/32 azul escura, jaqueta também jeans, desbotada; um sapato marrom de couro gasto na ponta e no calcanhar, mas com o solado recauchutado; uma camiseta listrada de preto e cinza, com mangas longas, presa dentro da calça. O cinto é preto. Há também um colar de contas, um relógio simples e óculos de aros finos. Tudo preto.

Em outro momento, duas semanas mais tarde, no teatro do andar de cima, Khan entra em cena para apresentar seu espetáculo *Moloch* com a mesma calça, os mesmos sapatos, cinto e colar de contas pretas. Trocou a camiseta listrada por camisa branca, a jaqueta jeans, por um blazer, e os óculos pretos, por uma versão “cenográfica” sem aros – para compor a imagem do velho juiz, encarnação do diabo pretendido por Allen Ginsberg em seu poema “Uivo”, de 1955, escrito quase quatro décadas antes da primeira montagem daquilo que Khan chama de “teatro de câmara”.

É para ouvi-lo falar sobre o processo de criação desse teatro que mais de cinquenta pessoas estão na sala. Khan veio a São Paulo convidado pela Escola, para dar aulas no curso de interpretação. Para explicar como surgiu

a ideia de um teatro feito em pequenos espaços cotidianos, em quartos ou salas de casas de família, Khan diz que é preciso começar contando outra história: o trabalho com Grotowski.

“Trabalhei com Grotowski entre [19]73 e [19]85. Com continuidade, entre [19]77 e [19]80.” Em [19]85 fizeram o último trabalho juntos, o Teatro das fontes. O objetivo era investigar a relação entre o homem e a natureza e, assim, a percepção da natureza a partir da perspectiva humana. Os pontos que unem esse trabalho parateatral com os trabalhos precedentes de Grotowski são a exploração do corpo humano, a busca pela expurgação da mentira e o trabalho da consciência.

No Teatro das fontes, diz Khan, um grupo de atores ficou isolado no campo, trabalhando seguindo regras definidas por Grotowski. Entre elas: ficar em ambiente aberto, na natureza, por no mínimo oito horas por dia, não utilizar livros, não executar ações intelectuais, permanecer sozinho e não reproduzir técnicas estudadas previamente ou tradicionais.

Os trabalhos começaram em outubro, no início do outono europeu. A ideia era romper as estruturas linguísticas de interpretação da natureza herdadas da cultura, da educação formal e do idioma materno. “Qual ação

A IDEIA ERA ROMPER AS ESTRUTURAS LINGUÍSTICAS DE  
INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA HERDADAS DA CULTURA,  
DA EDUCAÇÃO FORMAL E DO IDIOMA MATERNO.

você pode fazer para romper essa interpretação?”, pergunta Khan à plateia. “Nem que seja apenas por um segundo, mas um segundo em que a interpretação cai e você fica

onde o mundo é. A experiência concreta do mundo produzindo uma experiência concreta com o corpo que transforma a própria interpretação do mundo. Esse era o desafio.”

Os trabalhos duraram cerca de cinco semanas, diz Khan, período em que o grupo ficou em isolamento, na busca por ações “neutras”. Inspirado por um sonho, Khan decide caminhar dentro de um pequeno rio enquanto procura reproduzir a sensação de “grande paz e prazer” que sentiu no sonho. “Eu tinha medo do frio, não suportava ficar no frio, trabalhando no frio. Para mim era muita dor”, diz Khan. “Fazendo essa ação, comecei a descobrir como a troca de energia dentro do meu corpo funcionava. As ações quentes são baseadas no fato de se queimar rapidamente a energia. As ações frias são lentas. Eu, aparentemente, fazia tudo de forma fria. Mas não era verdade. Você pode fazer essa mesma ação de forma lenta, consciente e relaxada e o corpo é capaz de transformar a energia. Transformei depois essa ação em um passeio no campo, com movimentos precisos, não mais na água. Até que encontrei uma árvore que, se eu fizesse alguma ação perto dela, começava a soltar um cheiro de rosas. Depois fiz a ação pública para



François Kahn no monólogo *Moloch*.  
Foto do Arquivo da SP Escola de Teatro

grupos de pessoas convidadas. A cada dia, durante um mês e meio, fiz essa ação com os convidados que seguiam em fila, atrás de mim, um percurso muito preciso, mas com ações de improvisação. O objetivo era deixar o corpo se relacionar com a árvore. Era proibido explicar o objetivo da ação. Você podia dar indicações, falar entre um e três minutos antes da ação. O resto era em silêncio. Quando você voltava, também não havia mais contato, nem retorno. O retorno quem dava era Grotowski, que dizia o que funcionava, o que não funcionava. O retorno era sempre mediado por ele.”

A relação de confiança entre ator e diretor procurada por Grotowski já tinha sido descrita por ele em seu livro, escrito em 1968, *Em busca de um teatro pobre*:

Existe algo de incomparavelmente íntimo e produtivo no trabalho com um ator que confia em mim. Ele deve ser atencioso, seguro e livre, pois nosso trabalho consiste em explorar ao máximo suas possibilidades. Seu desenvolvimento é atingido pela observação, pela perplexidade e pelo desejo de ajudar; o meu desenvolvimento se reflete nele, ou, melhor, está nele – e o nosso desenvolvimento comum transforma-se em revelação. Não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de “nascimento duplo e partilhado”. O ator renasce – não somente como ator, mas como homem – e, com ele, renasço eu. É um maneira estranha de se dizer, mas o que se verifica, realmente, é a total aceitação de um ser humano por outro.<sup>1</sup>

“É isso o que quero retomar para explicar o teatro de câmara e o ator-narrador”, diz Khan no momento em que um copo de água cai sobre a mesa atrás dele. “Água, água é bom”, diz, fazendo a plateia rir.

“Em 1985, quando fiz a última oficina com Grotowski, entendi que era fora do teatro que ele pensava. Foram 12 anos que trabalhei com ele. Anos de formação como ator e encenador. E só no final é que entendi.”

“Depois, voltei para o teatro como ator e encenador. Primeiro dentro de um grupo, o Piccolo Teatro di Pontedera; depois comecei a fazer coisas pessoais. E entendi que o sistema econômico não permitia a manutenção de uma continuidade do trabalho do ator. Era comum mudar de diretor, de situação, sem se poder aprofundar o trabalho. Comecei a pensar em fazer algo sozinho, para continuar sem parar. Criei com um colega brasileiro o trabalho sobre o *Primeiro amor*, de Be-

ESTAVA TÃO ENFURECIDO QUE DECIDI FAZER UMA VERSÃO  
PARA UM ATOR, PARA APRESENTAR DE MANEIRA  
TOTALMENTE CLANDESTINA NAS CASAS DAS PESSOAS

ckett<sup>2</sup>. Fazíamos no campo, para trinta espectadores, nós dois como atores. Mas a sociedade de autores proibiu a apresentação do espetáculo. Foi um escândalo. Estava tão enfurecido que decidi fazer uma versão para um ator, para apresentar de maneira totalmente clandestina nas casas das pessoas. O mesmo espetáculo, para vinte, trinta pessoas, na casa das pessoas. Aí co-

1. Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*, tradução de Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971. p. 11.

2. No original, *Premier amour*. Texto escrito em 1946 e publicado pela primeira vez em 1970.

meçou a história.” Sete anos após a última experiência com Grotowski, em 1991, nascia a primeira montagem do “teatro de câmera”. JÁ VISTO

A partir daí, o critério sempre foi “fazer apenas as coisas que eu gostava de narrar. Daí veio a ligação com o ator-narrador”. Khan começou a fazer espetáculos itinerantes com Roberto Bacci, então diretor do Piccolo Teatro di Pontedera. “A regra era escolher uma coisa de que gostava, mas acima disso, que precisava dizer. Gostar não é o bastante. Você, a certo ponto, precisa dizer certas

A REGRA ERA ESCOLHER UMA COISA DE QUE GOSTAVA, MAS ACIMA DISSO, QUE PRECISAVA DIZER. GOSTAR NÃO É O BASTANTE. VOCÊ, A CERTO PONTO, PRECISA DIZER CERTAS COISAS.

coisas. Todos os textos que fiz durante esse período são um reflexo da minha vida. E eu faço ainda o espetáculo que criei vinte anos atrás. Isso é parte do meu projeto.”

Ele explica que faz sempre o espetáculo no idioma do espectador. E pode montar quase todas as peças de seu repertório. *Moloch*, por exemplo, foi encenada na Itália pela primeira vez em 2001, depois de o Vaticano tentar proibir a Parada gay de Roma, em 2000.

A peça conta a história do julgamento de sete pessoas acusadas de incitar levantes populares na ocasião da convenção do partido Democrata dos EUA em 1968, o que ficou conhecido como a Conspiração de Chicago. Khan utilizou-se da transcrição de partes do julgamento para montar a peça. Em especial, as falas do poeta Allen Ginsberg, uma das testemunhas de defesa dos acusados.

No depoimento, Ginsberg desmonta a tese da acusação enquanto recita poemas de William Blake, Walt Whitman, e trechos de seus próprios livros, incluindo uma declamação de partes do poema “Uivo” em que aponta o dedo para o juiz Hoffman, de 74 anos, durante o trecho em que diz “Moloch! Pesadelo de Moloch! Moloch o mal-amado! / Moloch mental! Moloch o severo juiz dos homens!”

Na montagem a que assistimos em São Paulo, François Khan entra em cena com as próprias roupas e apenas uma bolsa de ombro, de onde tira alguns papéis, balas para a garganta seca e um par de óculos. No centro do palco está uma pequena mesa com luminária, e uma cadeira simples. A luz permanece acesa durante o espetáculo. Khan é ao mesmo tempo o narrador, o juiz Hoffman e Ginsberg. Alterações sutis de postura e entonação reforçam a mudança de personagem.

A opção pelo figurino vem de Grotowski: “Desistimos de usar maquiagem, narizes e barrigas postiças, enfim, tudo o que o ator geralmente coloca, antes do espetáculo, no camarim. Percebemos que era profundamente teatral para o ator transformar-se de tipo para tipo, de caráter para caráter,

JÁ VISTO

de silhueta para silhueta – à vista do público – de maneira pobre, usando somente seu corpo e seu talento”<sup>3</sup>.

Khan explica as opções: “Tem a ver com a *arte povera* que Ludwik Flaszen usou para descrever o teatro de Grotowski. Eliminar tudo o que não era necessário. É o que tentei seguir. Outra coisa: a regra que eu procurei seguir era chegar sozinho a essas casas, sem técnicos de luz, de som, sem nada, só com uma mala e com o material necessário. Fundamentalmente, a regra é a proximidade com o público, fazer todas as operações técnicas sozinho. Se precisava operar som e luz, eu operava de dentro da cena”.

“A outra coisa é não manipular o espectador. Você não tem o direito de manipular.” Khan diz que, em um espetáculo montado por ele sobre a cena da morte de Bergotte em frente ao quadro de Vermeer escrita por

FIZ O QUE MEU MESTRE GROTOWSKI DIZIA: AS PESSOAS QUE DORMEM  
NO TEATRO TÊM O DIREITO DE DORMIR. ENTÃO, ABAIXE A VOZ.  
OS VELHINHOS DORMIRAM ATÉ O FINAL, DESPERTARAM COM OS  
APLAUSOS E COMEÇARAM A APLAUDIR ENTUSIASMADOS.

Proust<sup>4</sup>, houve um dia em que um grupo de “velhinhos e velhinhas” estava na primeira fila. “Eles começaram a dormir e a roncar com apenas vinte minutos de peça. Da lareira da casa, a madeira espoucava no fogo.

E os velhinhos dormindo. Fiz o que meu mestre Grotowski dizia: as pessoas que dormem no teatro têm o direito de dormir. Então, abaixe a voz. Os velhinhos dormiram até o final, despertaram com os aplausos e começaram a aplaudir entusiasmados.”

Do andar de cima, ouvem-se barulhos de ensaio, pessoas dançando, pés batendo com força e ritmados contra o chão. Atrás da mesa, os vidros da varanda estão abertos. O banner da SP Escola de Teatro é derrubado pelo vento e cai sobre os apresentadores. “As energias estão circulando”, diz Khan.

Respondendo a pergunta da plateia, Khan diz que não usa redes sociais. “Só e-mails. Para divulgar os espetáculos. Decidi, no início, não tentar fazer o espetáculo maior. Se você chega sozinho em uma casa com uma mala,

OUTRA REGRA É QUE O ESPECTADOR NUNCA FICA NO ESCURO.  
TEM SEMPRE LUZ. ELES VEEM VOCÊ, VOCÊ OS VÊ, ELES SE VEEM.

você fica em posição de fraqueza em relação à pessoa que vai te hospedar. Isso dá ao anfitrião uma sensação de segurança. Se você chega em dois ou

três, é uma imposição. Com técnicos e tudo, é mais difícil. A divulgação é no boca a boca. Por isso, não busco a manipulação das pessoas. Elas ficam tranquilas. Outra regra é que o espectador nunca fica no escuro. Tem sempre luz. Eles veem você, você os vê, eles se veem. Tem também um modo de

3. Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 7.

4. Cena de *A prisioneira*, quinto volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.



JÁ VISTO







olhar as pessoas. Você não pode fixar o olhar apenas em um espectador. Porque se você olha apenas um, você cria um buraco no resto. A pessoa passa a ser o foco da atenção das outras. Você deve ter um olhar fluido. Olhar as pessoas, todas, o tempo todo.”

Após uma hora de palestra, Khan diz que quer parar de falar. “Eu falo demais.”

Antes, “duas coisas: as consequências sobre as escolhas nos tipos de trabalho são objetivas e estéticas. Quando você faz um texto, você está muito perto das pessoas. Você não pode mentir no que você faz. A voz tem que estar na altura normal. Você não pode se maquiar. O figurino é normal. Um realismo objetivo, não pode ser roupa de cena. Os objetos são normais. Se você come em cena, a comida é real”.

“Outra coisa é que quase todos os espetáculos são ambiciosos intelectualmente. E as pessoas ficam felizes por se sentirem inteligentes como você. Porque podem entender um texto de Proust, um texto de Kafka. Não acre-

SEI QUE A LÓGICA DA COISA É QUE VOCÊ NÃO PODE FAZER  
O MESMO ESPETÁCULO PARA SEMPRE. MAS JUSTAMENTE  
PARA LUTAR CONTRA ISSO É QUE É PRECISO ENCONTRAR  
ALGO EM QUE VOCÊ POSSA TER CONTINUIDADE.

dito que eu vá transmitir o sentido profundo dos textos. Não, eu vou transmitir o sentido que eu entendo de um texto. Esse relacionamento é fundamental. Propor alguma coisa ambiciosa de que você goste e que

precise falar, e deixar as pessoas aceitarem e entenderem o que elas quiserem. Talvez as pessoas não concordem totalmente com o que você diz, mas aceitam porque você não carrega um juízo sobre elas. Você deve perder o juízo que faz do espectador. Pare com isso! Você não pode saber o que as pessoas pensam olhando para a cara delas. É uma batalha que você deve travar todo o tempo.”

Ao final, Khan confere em seu caderno uma lista de itens escritos para a apresentação. “Uma última coisa. Quero voltar ao fato do fazer sozinho, com poucas coisas, para poucos espectadores. É fundamental, porque ajuda no trabalho, você tem uma continuidade. No trabalho do ator, uma das coisas mais complicadas de se ter é continuidade. Você dá tudo para fazer um espetáculo e depois de cinco apresentações está tudo acabado. Sei que a lógica da coisa é que você não pode fazer o mesmo espetáculo para sempre. Mas justamente para lutar contra isso é que é preciso encontrar algo em que você possa ter continuidade. Fiz várias outras coisas, espetáculos de gênero, pedagogia. Mas gosto muito da continuidade. Isso para mim foi uma salvação.”

**ROBERTO TADDEI** é escritor e jornalista; mestre em escrita criativa pela Columbia University de Nova York; professor da pós-graduação em Formação de Escritores do Instituto Superior de Educação Vera Cruz.





## NESTE NÚMERO

### Ponto de Convergência – A sonoplastia como dramaturgia

Dramaturgia sonora contemporânea – Fábio Cardozo de Mello Cintra

O fazer sonoro como prioridade no processo  
de criação – Cíntia Campolina

Em busca de uma dramaturgia brasileira de musicais – Ricardo Severo

“Sonoplastia”: termo em desuso? – Rafaella Uhiara

### RODA DE CONVERSA

Martin Eikmeier, Ernani Maletta e Antunes Filho discutem o lugar  
da sonoplastia no teatro, sob a coordenação de Raul Teixeira

### Primeira Fila

*Julia*: Um clássico teatral projetado na tela do  
contemporâneo – Johana Albuquerque

### Ensaio Geral

O ator segundo Artaud ou a invenção do corpo – Camille Dumoulié

O corpo, essa multidão excitada – Ivam Cabral

Notas sobre o ator-narrador – Lúcia Romano

Teatro na escola e escola no teatro: uma relação tão delicada,  
uma equação tão complicada – Dib Carneiro Neto

Breve história da relação criativa e crítica entre teatro e cinema:  
fascínio e antagonismo – Claudia Tateinge Nascimento

Cultura, arte e teatro: quando a política ocupa o  
palco – Humberto Dantas e Aldo Valentim

### OUTRO OLHAR

Poesia é bricolagem política – Mônica Rodrigues da Costa

### Para Ler

A trágica, sensual e telúrica trajetória de Victor García – Edécio Mostaço

### Já Visto

François Khan: o ator-narrador e o teatro de câmera – Roberto Taddei

