

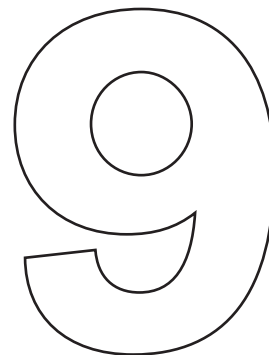


PESQUISA

PEÇAS CLÁSSICAS: DIÁLOGO ENTRE TRADIÇÃO E ATUALIDADE



PESQUISA



Editorial

A nona edição do *Caderno de Registro Macu* abre com o **Dossiê Peças Clássicas: Diálogo Entre Tradição e Atualidade**, proposição que orientou os processos criativos apresentados na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma. Para documentar a pesquisa sobre o tema, publicamos a palestra do professor doutor Leandro Karnal, “*Hamlet* de Shakespeare e o Mundo Como Palco”, que como o próprio título aponta, aborda uma das mais debatidas peças de William Shakespeare, considerada um clássico da dramaturgia ocidental. Nos artigos “Os Clássicos: Tradição e Inovação” e “Os Clássicos, Sua Tradição e Atualidade – Uma Imersão nas Obras de Eugene O’Neill”, Eduardo Moreira, um dos fundadores do Grupo Galpão, e André Garolli, diretor da Cia. Triptal, falam de suas relações criativas em montagens de importantes textos e autores de nossa tradição teatral. Em “Impulsos Reacionários ou Presentificação da Merda? Dos Clássicos e das Classes” e “O Resto É Com Vocês”, os pesquisadores de teatro Matheus Cosmo e Alexandre França apresentam seus olhares e levantam novas questões sobre o tema em pauta.

Na seção **Estudos Sobre o Ator**, o professor Paco Abreu trata de um dos estágios iniciais da formação no Teatro Escola Macunaíma, a Preparação do Ator 1 (PA1), refletindo acerca do primeiro contato com um texto teatral e da pesquisa dos autores trabalhados nessa fase do aprendizado de nossos alunos, sobre o que apresenta o roteiro de estudos a respeito de Bertolt Brecht. **Clássicos do Teatro Revividos na Memória de uma Grande Atriz – Entrevista Com Bibi Ferreira** traz uma rara e valiosa conversa com a artista de 94 anos, em que ela fala sobre as relações entre o fazer teatral ontem e hoje e lembra alguns dos principais nomes da história do teatro. Para complementar a entrevista, a pesquisadora Ana Paula Beling recompõe a trajetória artística de Bibi Ferreira e conta sobre sua estreia nos palcos até seus trabalhos mais recentes, os musicais, em “Bibi Ferreira: A Eterna Primeira-Dama do Teatro Brasileiro”.

Em Processo documenta a criação da peça *Verás Que Tudo É Mentira*, de Reinaldo Maia, coordenada pela professora Tejas (Lívia Figueira), com uma turma de PA2 no segundo semestre de 2015 e, portanto, apresentada na 83ª Mostra de Teatro do Macu. Inaugurando a seção **Experimentos Poéticos**, os alunos Sofia Tomazelli e Lucas Durão refletem criativamente, na forma de um conto e de uma peça de teatro, sobre sua formação no Macu e sobre a relação entre tradição e atualidade; a seção traz também ilustrações da artista Paloma Franca Amorim. **Por Trás da Cena**, que conta com a colaboração do pesquisador teatral e fotógrafo Bob Sousa, aborda o papel do registro fotográfico no teatro. E, para fechar esta edição do *Caderno de Registro Macu*, em **Resenha**, Simone Shuba apresenta a recém-lançada obra *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema* (FUNARTE, 2016), de Elena Vássina e Aimar Labaki, uma importante referência para os estudos sobre o mestre russo no Brasil, entre outros motivos, pelo esforço inédito da tradução dos escritos de Constantin Stanislávski diretamente do russo.

Boa leitura a todos!



PESQUISA

ISSN 2238-9334

CADERNO DE REGISTRO MACU É UMA PUBLICAÇÃO DO TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA.



Rua Adolfo Gordo, 238 R - São Paulo / SP | 01217-020 | (11) 3217 3400
macunaima@macunaima.com.br | www.macunaima.com.br

IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO

Roberta Carbone

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna
Kleber Danoli

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Alexandre França	Matheus Cosmo
Ana Paula Beling	Mônica Granndo
André Garolli	Paco Abreu
Bob Sousa	Paloma Franca Amorim
Eduardo Moreira	Sofia Tomazelli
Lucas Durão	Simone Shuba
Gabrielle Tucci	Tejas (Lívia Figueira)

AGRADECIMENTOS

Ana Carolina Diniz, Beatriz França e Inês Peixoto, integrantes do Grupo Galpão; Thina Ferreira e Neyde Gallassi, respectivamente, filha e assessora de Bibi Ferreira; Montenegro e Raman, produtora de Bibi Ferreira; Marcia Azevedo; Instituto CPFL Cultura, que nos cedeu os direitos de publicação da palestra de Leandro Karnal. E a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE

Fernando Balsamo

CAPA

Eva Castiel

TIRAGEM

3000 exemplares

Proibida a reprodução total ou parcial dos textos, fotografias e ilustrações, sem autorização do Teatro Escola Macunaíma.

sumário

□ dossiê	
<i>Hamlet</i> de Shakespeare e o mundo como palco	6
Os clássicos: tradição e inovação	20
Os clássicos, sua tradição e atualidade	
– uma imersão nas obras de Eugene O'Neill	28
Impulsos reacionários ou presentificação da merda?	
Dos clássicos e das classes	35
O resto é com vocês	41
□ estudos	
O primeiro encontro com o papel	44
Estudo sobre autores do PA1	47
Roteiro sobre Bertolt Brecht (1898 - 1956)	48
□ entrevista	
Clássicos do teatro revividos na memória de uma grande atriz	
Entrevista com Bibi Ferreira	56
Bibi Ferreira: a eterna primeira-dama do teatro brasileiro	62
□ processo	
Jornada por <i>Verás Que Tudo É Mentira</i> : dos fios à trama	70
□ experimentos poéticos	
Movimentos no escuro	78
Uma peça curta para ser encenada por duas mulheres no meio da rua para ninguém em especial	83
□ por trás da cena	
Retratos do teatro: a fotografia como memória individual e coletiva (a impossibilidade de se lembrar sozinho)	90
□ resenha	
Stanislávski por Stanislávski	100

Hamlet de Shakespeare e o mundo como palco

Palestra transcrita e editada do professor doutor Leandro Karnal¹, exibida dia 24 de abril de 2015 no Café Filosófico, produzido pelo Instituto CPFL Cultura.²

Sobre Shakespeare, nós temos pouquíssimos documentos. O nome dele aparece pouquíssimas vezes, de tal forma que foi moda, no século XIX, dizer que Shakespeare nunca existiu, que talvez tenha sido um codinome de Francis Bacon ou de outro intelectual. Porque se questionava como um homem que não fez universidade, que nunca saiu da Inglaterra pudesse escrever sobre a Itália, sobre a Alemanha, sobre a França, sobre a Espanha, sobre a Sicília com tanta propriedade sem nunca ter feito uma faculdade; como um homem podia ser tão original sem nunca ter feito nenhum desses cursos superiores.

A minha resposta é exatamente a mesma que a maioria dos amantes de Shakespeare dá: ele é original porque ele nunca fez uma faculdade, é isso que torna Shakespeare original. Se ele tivesse sido formado pela universidade do século XVI, Oxford e Cambridge, ele seria um intelectual acadêmico, falante de latim, dominando as línguas clássicas. Seria voltado a reuniões de departamento, ele estaria inserido no mundo acadêmico e não produziria nada de útil, de bom ou de significativo para o resto do mundo. Na verdade, é não ser universitário que explica a originalidade shakespeariana. Grande parte dos intelectuais que mudaram o planeta, como Franz Kafka, não passou pela universidade, ainda que a universidade seja um grande celeiro de intelectuais muito produtivos.

Há mistérios profundos sobre a vida de Shakespeare. Se ele era um criptocatólico³, um anglicano ou um católico aparente, já que ele falava muito bem da igreja católica; sobre sua sexualidade, ele provavelmente gostava de homens e de mulheres; também sobre os anos perdidos, principalmente entre 1582 e 1590; entre outros mistérios variados sobre a sua vida e sua aposentadoria.

Pai de três filhos, casado (casou-se com a esposa já grávida e teve pouco contato com ela depois), ficou quase vinte anos em Londres. Voltou a Stratford, se aposentou e é onde está enterrado. O túmulo dele nunca foi

1. Graduado em História pela Unisinos e doutor em História Social pela USP. Atualmente é professor da Unicamp, membro do corpo editorial da *Revista Brasileira de História* e da *Revista Poder & Cultura*.

2. Para ter acesso à palestra na íntegra: <<http://www.institutocpfl.org.br/cultura/2015/04/28/hamlet-de-shakespeare-e-o-mundo-como-palco-com-leandro-karnal/>>.

3. Aquele que oculta sua crença ao catolicismo.



Leandro Karnal na palestra *Hamlet de Shakespeare e o Mundo Como Palco*.

mexido porque existe uma maldição, quem tocar seu túmulo será amaldiçoado. E dizem que sobre o corpo dele está a sua trigésima oitava peça inédita. Então, há um mistério no ar.

A peça que nós vamos tratar é um dos livros mais importantes da nossa tradição literária. É uma peça do modelo de vingança, que chamamos típica comédia espanhola, apesar da origem dessa peça ser um texto dinamarquês de Saxo Grammaticus⁴ sobre o príncipe Hamlet. Passa-se na Dinamarca, país que no passado havia invadido a Inglaterra, em torno de um príncipe, Hamlet, que volta dos seus estudos, junto ao seu tio Cláudio que acaba de casar com sua mãe viúva, Gertrudes, recém celebrando o casamento. Fala ainda sobre o espírito do seu pai, também chamado Hamlet. A peça trata de sua namorada em uma situação um pouco ambígua, que é Ofélia. As duas personagens femininas, Gertrudes e Ofélia, são relativamente fracas nesta peça, ao contrário de outras. Trata de um

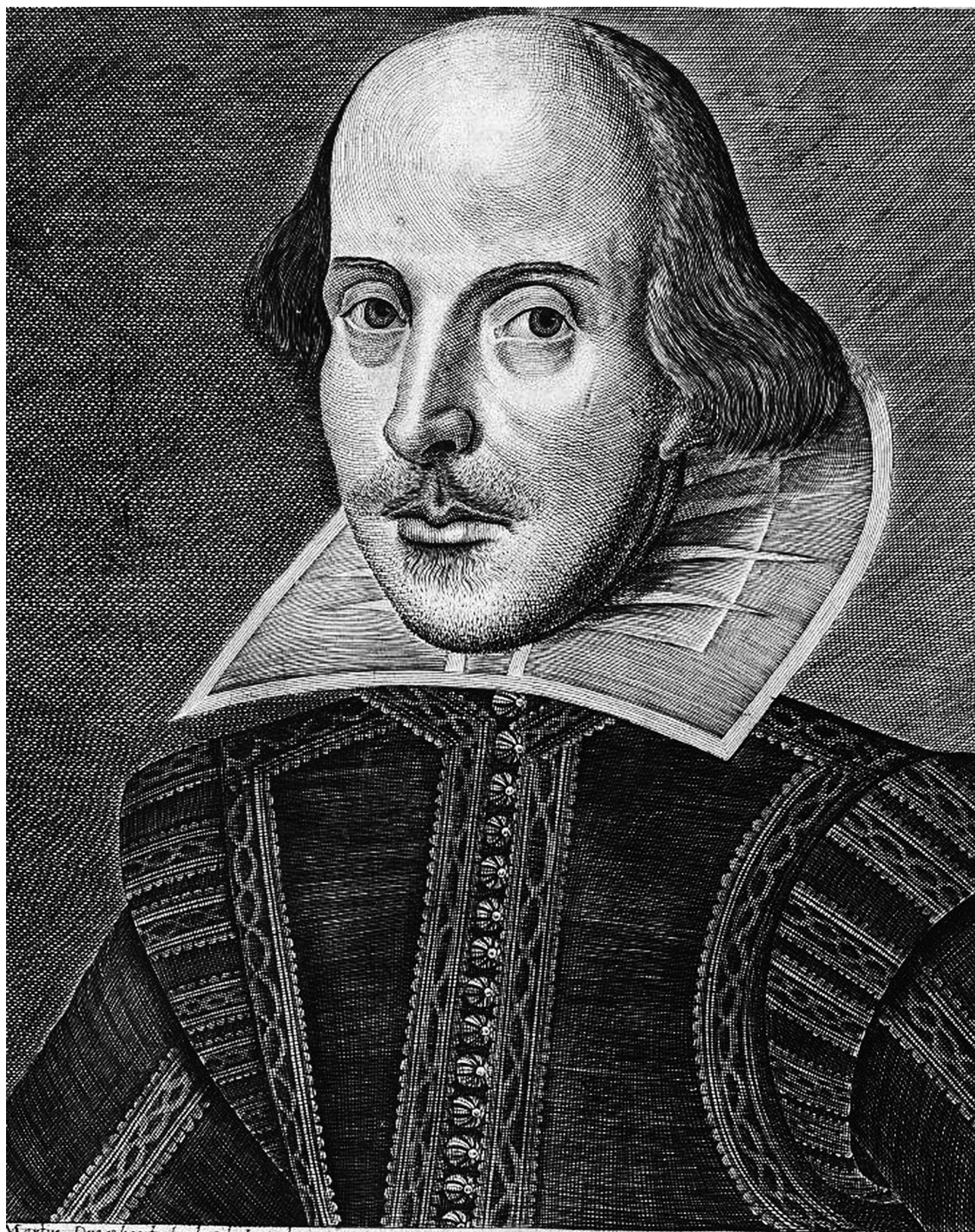
cortesão chamado Polônio, do seu filho Laerte – e ele também é o pai de Ofélia – e trata, enfim, de amigos, como Horácio, e de pessoas ao redor da corte, como Rosencrantz e Guildenstern.

A temática clássica de Shakespeare e de toda tragédia grega é chamada *hybris*, o desequilíbrio, ou seja, um acontecimento que detona um período catártico de transformação. É Édipo descobrindo que se casou com a mãe e matou o pai; é Antígone querendo enterrar o irmão, é Medeia descobrindo que seu marido a trocou por uma esposa mais nova.⁵ E Shakespeare trabalha com o mesmo princípio da tragédia grega: há uma *hybris*, um desequilíbrio: um rei foi morto, há algo estranho nisso, outro assumiu o poder de forma ilegítima e a ordem tem de ser restaurada. Poder, legitimidade, dever e vingança, *Hamlet* trata muito da questão política, central em Shakespeare, e nós a lemos por um diapasão existencial, porque temos outra leitura.

Hamlet é uma peça clássica do ponto de vista pessoal. É provável, digo a vocês, que seja a peça

4. Literalmente "Saxão, o Gramático" (1150 – 1220), foi um historiador da Dinamarca medieval, que se julga ter sido um escravidão secular do arcebispo Absalão de Lund. É o autor da primeira história da Dinamarca, conhecida como *Gesta Danorum*.

5. Leandro Karnal se refere aqui às personagens das tragédias gregas: *Rei Édipo* e *Antígone*, de Sófocles; e *Medeia*, de Eurípedes.



Gravura de William Shakespeare, produzida por Martin Droeshout, para capa de edição das Obras Completas do dramaturgo, publicada em Londres, no ano de 1623.

que eu mais tenha lido a minha vida inteira. Há algo a aprender? Vou dar um exemplo pessoal. A partir do momento em que eu perdi meu pai, a orfandade de Hamlet teve outro significado para mim, pela primeira vez eu senti o que significa a perda de alguém muito próximo. A perda do meu pai me fez ler *Hamlet* com outro olhar. Isso é uma obra clássica. Ela é uma companhia permanente. Uma companhia que eu posso reler quantas vezes eu quiser e reencontro algo, isso é a definição de uma obra clássica: ela sempre me traz algo de novo.

A ideia da companhia de um livro é uma das mais agradáveis que a nossa cultura inventou. Volto a insistir que, alguém que não lê, terá uma infância muito solitária, uma juventude solitária e uma velhice muito solitária, porque a nossa grande companhia são as pessoas, mas elas não estão sempre disponíveis. E os livros, como os de Shakespeare, nos fazem viajar de uma forma extraordinária, porque eles unem o alto e baixo, o vulgar e sublime. Ao contrário de outras obras, são universais, falam da liberdade do ser humano, falam do grau extremo da consciência das pessoas.

E trazem os defeitos de uma época que hoje nós consideramos errados, como a misoginia shakespeariana, sua desconfiança das mulheres. Em Hamlet ele diz: "Fragilidade, teu nome é mulher (2004, p. 18)." Fala do conservadorismo político shakespeariano; ele odeia povo, chusma, ralé. Shakespeare gosta de reis, aristocratas. Shakespeare gosta de gente que seja nobre como Hamlet. Fala também do seu antijudaísmo no *Mercador de Veneza*. Shakespeare, como quase todo mundo do século XVI, tem sentimentos negativos para com o judaísmo, apesar dele nunca ter visto um judeu na vida, porque da Inglaterra foram expulsos e só voltariam no século XVII.

Shakespeare também tem um defeito estrutural, é um homem fraco para conceber enredos. Das 37 peças – existe um debate sobre uma trigésima oitava –, 154 sonetos e dois poemas épicos, Shakespeare criou o enredo original apenas de uma, todas as outras ele adaptou, chupou, copiou. Shakespeare é um homem que copia o enredo e dá a ele uma vida enorme. Criou duas

mil palavras na língua inglesa, duas mil palavras em inglês são, pela primeira vez, localizadas em Shakespeare. Seus temas: o amor – as pessoas interpretam que *Romeu e Julieta* é sobre amor, na verdade, não é, mas assim foi lida –; o ciúmes em *Otelo*; o poder em *Ricardo III* e *Ricardo II*; e a velhice em *Rei Lear*. A frase que eu mais gosto no *Rei Lear* é quando ele completa noventa anos, e faz uma bobagem sem tamanho, e seu bobo comenta com ele: "Pobre Lear, que ficou velho antes de ficar sábio."⁶ É a pior coisa que pode acontecer, já que a velhice é inevitável e a sabedoria um ganho. Porque senão você será apenas um velho bobo, e é o que o Bobo está dizendo neste caso.

"Poder, legitimidade, dever e vingança, Hamlet trata muito da questão política, central em Shakespeare, e nós a lemos por um diapasão existencial, porque temos outra leitura."

Um homem que escreveu na chamada Idade de Ouro da literatura inglesa, na Era Elisabetana. Elizabeth, a terceira filha sobrevivente do Rei Henrique VIII, a filha de Ana Bolena, que sobe ao trono em 1558 e morre em 1603. E Shakespeare enfrentou bem a transição para a Era Stuart. Tanto que, quando ele representou *Hamlet* para o rei e sua rainha – Ana da Dinamarca, a mulher do Rei James VI da Escócia e I da Inglaterra –, ele cortou algumas frases da peça, como, por exemplo, que os dinamarqueses eram bêbados ou outras coisas, porque a rainha era dinamarquesa.

Tudo isso para situá-los de uma época em que a Inglaterra está se formando como nação. E ainda é apenas Inglaterra, não há Reino Unido, não há ainda a união com a Escócia, com o País de Gales, com a chamada Irlanda do Norte. É um momento que a Espanha tentou invadir a Inglaterra. Maior potência mundial em 1588, a Invencível Armada

6. Na tradução de Millôr Fernandes: "Bobo – Tu não devias ter ficado velho antes de ter ficado sábio." SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Porto Alegre: L&PM, 2015, p. 40.

tentou tomar a Inglaterra e não conseguiu. Esse é um momento de exaltação nacionalista, de um público sendo formado, de um teatro diferente deste nosso.

Nós temos um palco italiano, ou seja, público e palco, os ingleses têm o palco elisabetano. Um palco que vai até o meio do público, o público interage, joga coisas nos atores. Por isso que as peças começam com fantasmas, como em *Macbeth* ou como em *Hamlet*, para o público se calar. A aparição de um fantasma assusta a plateia e ela fica em silêncio. É uma estratégia shakespeariana começar a peça com um dança, com uma tempestade, com um raio ou com as três bruxas em *Macbeth*. Então, tudo isso faz parte de um universo que não daria uma aula, mas daria dezenas de aulas sobre Shakespeare.

Hamlet é uma personagem importantíssima da definição do homem moderno, como diz Harold Bloom⁷, o primeiro grande homem moderno é o príncipe Hamlet. Mas o meu foco não é analisar Shakespeare ou seu verso, o famoso pentâmetro iâmbico, mas é analisar especificamente dez questões típicas daquilo proposto para este módulo, que é: Os Clássicos e o Cotidiano. O que tem Hamlet para me dizer hoje, neste mundo de *Facebook*, neste mundo de internet? O que Hamlet diria ao publicar foto no *Instagram*? Qual seria a relação do príncipe com este mundo? Qual seria a relação do príncipe com o fundamentalismo em ascensão? O que diria o príncipe Hamlet sobre tudo isso?

E eu destaquei dez perguntas ao príncipe, que eu acho que ele responderá pela minha boca e, talvez, eu não seja fiel a ele, mas ele também entenderia isso. O príncipe Hamlet é o primeiro homem moderno, é o primeiro homem em que a metafísica não tem poder, apesar de a peça envolver três aparições de um fantasma, discursos religiosos, como sobre o enterro de Ofélia ser lícito ou não, ou sobre o príncipe matar ou não o Rei Cláudio com medo de que o matando ele vá para o céu, já que estava rezando. Mas é a primeira

vez em que estamos diante de um homem que toma decisões a partir de lógicas e estratégias. O príncipe Hamlet é a primeira personagem que vive *O Príncipe*, de Maquiavel⁸, é a primeira personagem objetiva. A crença no poder do “Eu”, da ação e da liberdade. A glória e a tragédia do nosso tempo são exclusivamente a nossa crença profunda no “Eu”, e Hamlet foi o primeiro ser que proclamou o “Eu” como elemento fundante do mundo, ou seja, como se dissesse: “Que pena que **eu** tenha de consertar a Dinamarca”. Este “Eu”, que depois vai fluir nas redes sociais, sua origem é o príncipe.

O príncipe Hamlet diz isso tendo certeza que ele é agente de sua história. Quando ele arranja uma peça dentro da peça, quando ele se finge de louco, quando ele engana as pessoas, quando ele aceita ou diz não às questões, é a primeira vez que o “Eu” é soberano. E essa é a grande modernidade. O antropocentrismo moderno é a frase ambígua do príncipe ao dizer, citando fundos filósofos gregos: “Que obra de arte é o homem!”⁹ Ainda que ele diga, logo em seguida, que para ele não seja nada. O primeiro passo do príncipe, para nós, é sobre o poder do “Eu”, o poder que o príncipe proclama ao tomar uma decisão clara de não se matar no monólogo “Ser ou não ser” – há intérpretes que acham que o monólogo não é sobre o suicídio, apesar de ele citar em dois versos o suicídio –, é a primeira vez que alguém diz: “Eu sou senhor do meu destino.”¹⁰ Príncipe Hamlet é a primeira pessoa, no alto teatro moderno contemporâneo, que afirma o seu “Eu”, como princípio instaurador da ordem, sem nenhuma metafísica.

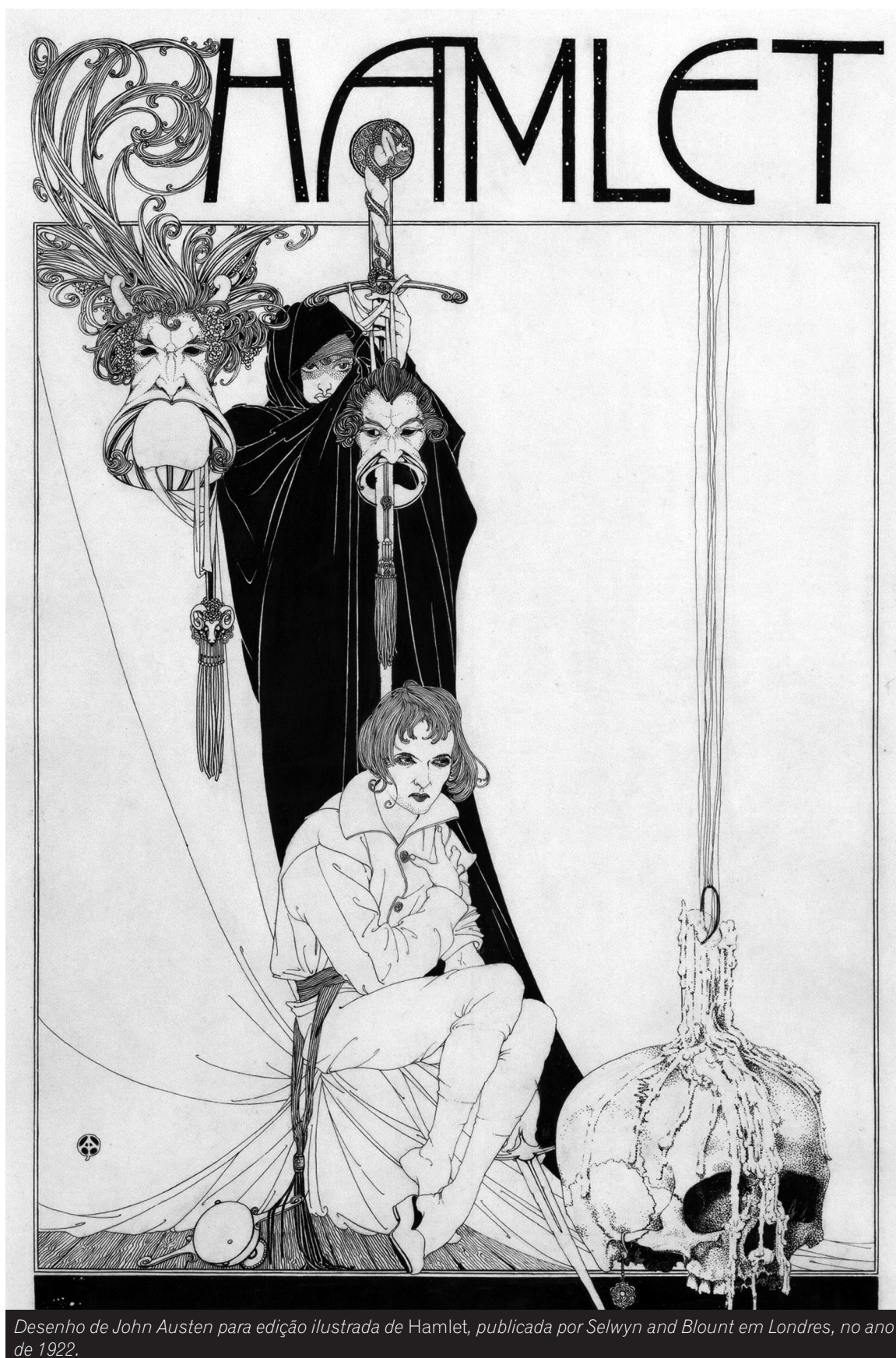
Hamlet é a primeira personagem da grande obra canônica a proclamar o fim da redenção pelo amor. Ofélia não é a personagem importante para ele, ele não se importa em matar o pai da sua ex-namorada, não se importa em matar o irmão da sua recém-falecida namorada, e não manifesta uma culpa intensa por ela ter ficado louca, e se

8. MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

9. Na tradução de Millôr Fernandes: “Hamlet – Que obra-prima é o homem”. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 51.

10. Na tradução de Millôr Fernandes: “Hamlet – O meu destino chama”. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 29.

7. Nesta palestra, Leandro Karnal faz referência a dois trabalhos de Harold Bloom sobre *Hamlet*: ao capítulo dedicado a essa peça e publicado em *Shakespeare: A Invenção do Humano* (Objetiva. Rio de Janeiro, 2000) e ao livro *Hamlet – Poema Ilimitado* (Objetiva. Rio de Janeiro, 2004).



Desenho de John Austen para edição ilustrada de Hamlet, publicada por Selwyn and Blount em Londres, no ano de 1922.

suicidado em função do amor por ele. Ele não faz do amor um elemento de redenção, ele não é romântico, ele é um homem moderno. O amor é um instrumento que existe ao redor dele, o amor não é o foco do *Hamlet*, como não o é de *Romeu e Julieta*. A ideia que nós fazemos de que *Romeu e Julieta* fala sobre o amor é romântica, é uma ideia do século XIX. A peça é sobre a ordem política, e a personagem central é o príncipe Escalo, que entra três vezes em cena para restabelecer a ordem.

Romeu e Julieta nos passa a seguinte lição: sigam os conselhos dos pais, porque seguir o coração só dá problema; se você se casar fora do que os pais aconselham, o resultado será tragédia, porque o amor, nos casos mais intensos, dura quatro dias, e o resto permanece. Ou seja, a peça nos diz: não casem por impulso, não olhem para o coração, porque a paixão é uma infecção temporária, e o casamento é para sempre, até que a morte os liberte ou separe. Ou seja, *Romeu e Julieta* fala da ordem, como tudo em Shakespeare. E Hamlet é um príncipe que fala que amou Ofélia e chega a dizer, quando cai no túmulo lutando com o irmão dela, que comeria por ela um crocodilo, uma das provas de amor mais exóticas de toda a

história.

Apesar de a Idade Moderna ser por excelência a idade da retórica e da etiqueta, Hamlet é um grande crítico da retórica e da etiqueta. Apesar de Hamlet usar da retórica quando critica duas personagens. A primeira é o próprio Polônio que só fala de forma retórica e nunca se coloca, nunca está presente. Polônio é o homem que diz o que deve ser dito. A própria Rainha se irrita e pede mais brevidade de Polônio. É um homem da etiqueta, um homem da corte e Hamlet o mata dizendo que ele morreu da mesma forma que sempre viveu, ou seja, enganando os outros. E quando Osric vem convidá-los para um duelo entre Hamlet e o irmão de Ofélia, Hamlet pergunta ao seu amigo: “Você o conhece?”, seu amigo responde: “Não.”, e Hamlet diz: “Então você é uma boa pessoa.”¹¹ Porque Osric é uma pessoa totalmente inclinada à etiqueta. Neste momento em que retórica e etiqueta começavam a hipertrofiar na sociedade

11. Na tradução de Millôr Fernandes: “Osric – Minhas boas-vindas a Vossa Senhoria por ter retornado à Dinamarca. / Hamlet – Lhe agradeço humildemente, senhor. (À parte, a Horácio.) Conhece esse pernillongo? / Horácio – (À parte, a Hamlet.) Não, meu senhor. / Hamlet – (À parte, a Horácio.) Então estás em estado de graça – conhecê-lo é um pecado.” SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 129.



Leandro Karnal na palestra *Hamlet de Shakespeare e o Mundo Como Palco*.

contemporânea, Hamlet começa a dizer que a etiqueta não tem nenhum valor, que o importante é o que você é e não o que você aparenta.

Outro elemento importante, que eu chamei de quarto: Hamlet é o *antifacebook*. Hamlet não só não é feliz como não faz questão de parecer feliz. Hamlet nada publica ao estilo: “Almocei. Está sol aqui.”, e jamais diz “Kkk...” Hamlet é melancólico. Hamlet se veste de preto e anuncia que o preto é a cor que melhor reflete o estado de sua alma. E quando dizem que a sua melancolia é uma doença, porque, no século XVI, a melancolia era um humor, uma bile que entra nas pessoas, ele diz no ato dois, na segunda cena: “Eu podia ser livre em uma casca de noz, não importa onde eu esteja, o importante é a minha consciência.”¹²

Hamlet tem uma consciência brutal, e quem tem consciência brutal não sorri o tempo todo, não publica o tempo todo, não bate foto de tudo e não compartilha cada micro movimento da sua vida medíocre para que faça o mundo curtir e os outros respondam: “Kkk...” Hamlet não pertence à geração que acha que ser feliz é uma obrigação. Hamlet certamente acharia que os otimistas são mal informados. Hamlet anuncia que, tendo consciência do mundo, é muito difícil a ele viver feliz. Apesar dele cultivar valores como a amizade.

Além de ser melancólico, triste, além de ser uma personagem que não tem a necessidade de demonstrar felicidade, Hamlet trabalha um tema muito clássico, que é a *vanitas*, ou seja, a vaidade; diz a bíblia que é a vaidade das vaidades. Este é um tema medieval clássico, que ressuscita na Idade Moderna. A cena mais impressionante sobre a *vanitas* é quando Hamlet enfrenta a única personagem de uma peça de cinco atos que o encara de igual para igual, que é o coveiro. O coveiro é a única personagem que não cede a sua argumentação e faz piadas com ele. Uma piada que faz muito sentido em 1600: “Mandaram o jovem príncipe Hamlet para Inglaterra.”, e Hamlet pergunta: “Por quê?”, “Porque enlouqueceu, e, na

“Uma companhia que eu posso reler quantas vezes eu quiser e reencontro algo, isso é a definição de uma obra clássica: ela sempre me traz algo de novo.”

Inglaterra, ninguém notará a diferença.”¹³ É uma piada de 1600.

Quando os coveiros mostram os crânios e Hamlet encontra o bobo da corte Yorick, que o colocara nas pernas, ele diz: “Mais um! Talvez, o crânio de um advogado. Onde foram parar seus sofismas, suas cavilações, seus mandatos e chicanas? Por que permite agora que um patife estúpido lhe arrebe a caveira com essa pá imunda e não o denuncia por lesões corporais? No seu tempo esse sujeito talvez tenha sido um grande comprador de terras, com suas escrituras, fianças, termos, hipotecas, retomadas de posse. Será isso a retomada final das nossas posses? O termo de nossos termos, será termos a caveira nesses termos?”¹⁴ Ou seja, ele está dizendo aquilo que a Igreja diz toda a Idade Média, mostrando sua ligação com uma tradição religiosa e também estoica.

E as *vanitas* nos lembram da brevidade da vida, se a vida é breve, se a vida é passageira, se a vida não tem um sentido imediato, se não se tem certeza do conceito metafísico, de que serve viver? É muito curioso e eu coloco isso como sexto elemento tirado do *Hamlet*, que na peça talvez esteja o primeiro núcleo da autoajuda contemporânea.

Polônio, o homem vazio da retórica que ninguém suportava o jeito empolado, dá a seus filhos conselhos mais práticos e diretos para felicidade. Quando Laertes volta para estudar em Paris, Polônio lhe dá os seguintes conselhos, que eu vou sintetizar da tradução do Millôr Fernandes:

12. Na tradução de Millôr Fernandes: “Hamlet – Oh, Deus, eu poderia viver recluso numa casca de noz e me achar o rei do espaço infinito se não tivesse maus sonhos.” SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 50.

13. Na tradução de Millôr Fernandes: “Primeiro coveiro – [...] o príncipe Hamlet, o que ficou maluco e foi mandado pra Inglaterra. / Hamlet – Ó, diabo, por que foi mandado pra Inglaterra? / Primeiro coveiro – Ué, porque ficou maluco. Diz que lá recupera o juízo; e, se não recuperar, lá não tem importância. / Hamlet – Por quê? / Primeiro coveiro – Na Inglaterra ninguém repara nele, aquilo lá é tudo doido.” SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 121.

14. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 120.

“Não expressar tudo que se pensa, ouvir a todos, mas falar com poucos. Ser amistoso, mas nunca ser vulgar. Valorizar amigos testados, mas não oferecer a amizade a cada um que aparecer a sua frente. Evitar qualquer briga, mas se for obrigado a entrar em uma, que seus inimigos o temam. Usar roupas de acordo com a sua renda, sem nunca ser extravagante. Não emprestar dinheiro a amigos, para não perder amigos e dinheiro. E, por fim, ser fiel a ti mesmo, e jamais serás falso com ninguém.”¹⁵ Conselhos absolutamente lógicos, coerentes. É a primeira vez que a sabedoria é sintetizada em alguns versos. É a primeira vez que alguém diz o princípio que no futuro se transformará na gênese da autoajuda: “Seja fiel a ti, que você será fiel a todas as pessoas.”¹⁶ Essa é uma ideia muito interessante, porque enunciada pelo homem mais estúpido da Terra, que é Polônio, ou seja, ouçam seus conselhos, mas não sigam sua prática. Ofélia tinha acabado de dizer ao irmão algo parecido; quando o irmão lhe aconselha virtude, ela diz: “Mas não siga o exemplo de alguns pastores, que aconselham virtude aos fiéis, mas seguem outro caminho.”¹⁷ Ofélia já o havia advertido, porque, naquela época terrível, alguns pastores diziam uma coisa na igreja e faziam outra... Era um momento muito difícil o fim do século XVI!

Há um elemento fabuloso dentro de *Hamlet*, que nos remete a um recurso que será muito usado, inclusive em novelas futuras: uma peça dentro da peça. A consciência de uma realidade

usando uma linguagem técnica, o signo do signo. O mundo de Hamlet passa a ser mais real, porque o mundo da peça é mais irreal. Colocar uma peça dentro da peça, um filme dentro de um filme, colocar esse tipo de representação é algo que reflete uma consciência de dois planos, um plano que se aproxima mais do real e um plano que pretende ser mais interpretativo. Há uma consciência terrível nele, que é sobre a política. A peça, como tudo em Shakespeare, tem um viés político. A frase mais citada da política shakespeariana é quando o príncipe diz: “Há algo de podre no Reino da Dinamarca.”¹⁸

Hamlet sente que a corte está tomada pela corrupção e ele não sabe bem o que fazer. Hamlet não pode se apoiar no tio, não pode se apoiar na mãe, não sente firmeza em Polônio, e são mandados a ele dois amigos que são, na verdade, alcaguetes, Rosencrantz e Guildenstern. *Hamlet* tem de dizer: “Há algo de podre no Reino da Dinamarca.” Diz o grande Harold Bloom, um dos maiores especialistas em Shakespeare, que foi a consciência que o envelheceu, a consciência catastrófica da mazela espiritual que assola o mundo que ele internalizou e que não quer ser chamada a curar, tão somente porque a verdadeira causa da sua versatilidade é o impulso rumo à liberdade. Faz séculos, os críticos concordam que o maior apelo de Hamlet é o paradoxo. Nenhum outro personagem da alta tragédia parece tão livre, mas o mal de Elsinor é o mal de todo tempo e lugar, todo Estado tem algo de podre, e os que têm sensibilidade semelhante à de Hamlet, cedo ou tarde, vão se rebelar.

Há uma categoria de pessoas dando conselhos políticos hamletianos, que são as pessoas felizes. Essas pessoas felizes, no Brasil, seriam aquelas que acreditam profundamente que a corrupção está a cargo de um partido. As pessoas que acham que a corrupção está a cargo de um partido e que bastaria tirar esse partido do poder para que o reino da justiça e da igualdade

15. Na tradução de Millôr Fernandes: “Polônio – [...] Não dá voz ao que pensares, nem transforma em ação um pensamento tolo. / Amistoso, sim, jamais vulgar. / Os amigos que tenhas, já postos à prova, / Prende-os na tua alma com grampos de aço; / Mas não caleja a mão festejando qualquer galinho implume / Mal saído do ovo. Procura não entrar em nenhuma briga; / Mas, entrando, encurrala o medo no inimigo, / Presta ouvido a muitos, tua voz a poucos. / Acolhe a opinião de todos – mas você decide. / Usa roupas tão caras quanto tua bolsa permitir, / Mas nada de extravagâncias – ricas, mas não pomposas. / O hábito revela o homem, / E, na França, as pessoas de poder ou posição / Se mostram distintas e generosas pelas roupas que vestem. / Não empreste nem peça emprestado: / Quem empresta perde o amigo e o dinheiro; / Quem pede emprestado já perdeu o controle de sua economia. / E, sobretudo, isto: sê fiel a ti mesmo. / Jamais serás falso pra ninguém.” SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 24-25.

16. Na tradução de Millôr Fernandes: “Polônio – [...] sê fiel a ti mesmo. / Jamais serás falso pra ninguém.” SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 25.

17. Na tradução de Millôr Fernandes: “Ofélia – [...] Não faz como certos pastores impostores, / Que nos mostram um caminho pro céu, íngreme e escarpado, / E vão eles, dissolutos e insaciáveis libertinos, /

/ Pela senda florida dos prazeres, / Distante dos sermões que proferiram.” SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 24.

18. Na tradução de Millôr Fernandes: “Marcelo – “Há algo de podre no Estado da Dinamarca.” SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 30.



Desenho de John Austen para edição ilustrada de Hamlet, publicada por Selwyn and Blount em Londres, no ano de 1922. A imagem refere-se à primeira cena do segundo ato.

se instalasse no país são pessoas muito felizes, são pessoas que substituíram contos, como do Papai Noel e do Coelhinho da Páscoa, pelo conto da corrupção isolada e, quando eu digo isso, não estou dizendo que um ou outro partido não seja notável pela corrupção, estou dizendo sobre aquela corrupção que Hamlet nota, que começa no leito da sua mãe na Dinamarca. A “microfísica do poder”¹⁹. A corrupção começa ao se andar pelo acostamento; começa no recibo de dentista comprado para entregar no imposto de renda; a corrupção continua no atestado médico falso entregue pelo pai para justificar o filho que apenas vagabundeou para a prova; continua com o colega que, na aula de Ética Política em Filosofia, assina a lista pelo colega; continua em todos os lugares e, apenas como a ponta de um *iceberg*, como último elemento da corrupção, ela chega a um partido, a um governo e a um poder.

“Há uma categoria de pessoas dando conselhos políticos hamletianos, que são as pessoas felizes. Essas pessoas felizes, no Brasil, seriam aquelas que acreditam profundamente que a corrupção está a cargo de um partido.”

Se a corrupção fosse de um grupo, eu seria uma pessoa profundamente feliz, seria uma pessoa absolutamente tranquila porque, a partir desse momento, eu teria consciência que, eliminando aquelas pessoas que são do mal, eu estaria livre. Hamlet, na sua consciência, vai percebendo que o mal vai por todos os lados, inclusive nele, e que a consciência, como ele diz no seu mais famoso monólogo – Hamlet é responsável por quase metade das falas da peça – nos torna

covardes, porque quanto mais eu envelheço – e Hamlet envelhece muito nos atos finais – mais eu tenho medo; quanto mais eu tenho medo, mais eu vou tendo consciência do mundo. Ou seja, todo Estado tem algo de podre, e quando eu sei que a mudança de um governo não é a mudança de uma estrutura, eu não vou ter a expectativa, a alegria daquela nova posse no dia primeiro de janeiro com o novo partido que vai restaurar a ética em um país enfim transformado.

“Ser ou não ser?”²⁰, pergunta o príncipe no nono item que eu destaco. Qual é o sentido de “ser ou não ser”? Porque “ser ou não ser” pode ser traduzido, como fazem alguns tradutores recentes, como “existir ou não existir”. Cada época faz uma leitura. O próprio Hamlet dá uma pista, ao dizer a Horácio que ele entregaria de bom grado seu coração a um homem que fosse senhor das suas emoções, porque uma pessoa passional é uma pessoa perigosa. Domínio de si; a pessoa que tem domínio de si pensa. O príncipe é uma pessoa que jamais se ofenderá. Como eu já disse várias vezes, eu só posso me ofender se não me conhecer. Se alguém me insulta falando sobre uma questão pessoal, só há duas hipóteses: a pessoa está dizendo a verdade ou ela está mentindo.

Ou seja, o estoicismo de Hamlet é o estoicismo de quem se conhece. Quem pode ofendê-lo? Quando Polônio pergunta: “O que o senhor está lendo?”, ele diz: “Palavras, palavras, palavras...”²¹, e Polônio vai começar a perceber que, debochando dele, Hamlet não perdeu a razão, mas está em outro tipo de sabedoria. Um homem que domina a si é um homem a quem Hamlet entregaria seu coração. A consciência moderna nos leva ao grande mal da modernidade que ninguém resolveu e Hamlet apenas destampou essa pequena caixa de Pandora: a solidão estrutural da consciência moderna. Somos seres solitários, sempre fomos, mas a consciência coletivista medieval dava uma sensação de uma cristandade no Ocidente,

19. Conceito trabalhado por Michael Foucault, que também dá nome à coletânea de textos do autor organizada Roberto Machado: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

20. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 63.

21. Na tradução de Millôr Fernandes: “Polônio – O que é que está lendo, meu Príncipe? / Hamlet – Palavras, palavras, palavras.” SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 48.

de uma unidade, de um Deus que por todos zelava, de uma sociedade igual religiosamente. A modernidade trouxe a diversidade religiosa e a diversidade política.

Hamlet chega à consciência de que ele está inevitavelmente isolado dentro da sua consciência e a necessidade do mundo de nos oferecer coisas novas, porque eu não tenho nada a interagir com o mundo. Por que é que o príncipe Hamlet lê apenas um livro em toda peça? E por que é que temos que ver *Velozes e Furiosos* 75, 86? Porque, na verdade, eu não vi nenhum e não tendo visto nenhum, eu preciso que ele se repita. Como eu não tenho, de fato, amigos, eu tenho três mil no *Face*. Como eu não tenho uma vida interessante, eu fotografo tudo e compartilho com todos. A minha solidão se insinua de tal forma, ela é tão estrutural, que eu tenho que fazer com que os outros me digam aquilo que eu desconfio, que a minha vida é uma vida que vale a pena ser vivida através da observação dos outros. Isso não é sinal de um narciso exatamente fraco, mas é sinal de um narciso cada vez mais isolado em si, sem comunicação com o mundo, sem ouvir mais a ninguém.

A solidão individual, a dois ou a três é a norma de todas as pessoas. Celebramos essa variedade de coisas porque exatamente nós temos cada vez mais dificuldade em estabelecer algo significativo e orgânico. O príncipe se sente mal na corte de Elsinor, porque ninguém em Elsinor diz a verdade. Polônio, seu tio Cláudio, sua mãe, sua ex-namorada, seus falsos amigos, Rosencrantz e Guildenstern, todos dizem o que deve ser dito, todos dizem o que é usual, e ninguém está presente naquilo que fala.

O príncipe é extraordinariamente consciente e, sendo consciente, o príncipe vai pensar seguidamente: o que eu faço de fato com a minha vida? E como viver uma vida que seja orgânica, se todos os valores estão esgarçados? Depois de falar por milhares e milhares de palavras, quando ele morre languidamente em uma cena trágica – morrem oito pessoas na peça *Hamlet* e Hamlet é o último a falecer nos braços do

amigo Horácio – Hamlet diz sua última frase: “O resto é silêncio (2004, p. 139).” Porque depois de ter dito tudo que é possível dizer, Hamlet não precisa dizer mais nada, porque agora o resto é silêncio. O que Hamlet parece dialogar conosco é como se as dores que nós inventamos (dores financeiras, dores físicas, dores de problemas familiares) fossem o disfarce de uma grande dor maior, a dor que nós não conseguimos nominar, por isso estabelecemos dores laterais, por isso estabelecemos que eu esteja bem ou não naquele dia.

Hamlet diz exatamente que essa dor nasce do fato de que todos naquela peça, em quase 4.500 versos, estão dizendo a ele o que ele deve ou não ouvir e não exatamente o que as coisas são. Hamlet, objetivamente, está olhando para o mundo e perguntando quando haverá alguém que vai lhe dizer o que as coisas são; quando alguém dirá o que deve ser; quando parará de colocar fantasias; de beber muito (ele reclama da bebedeira da corte); de disfarçar sua dor; quando alguém começará a estar presente naquilo que fala; quando as pessoas começarão a ser e deixarão de não ser. Essa é uma pergunta muito dura de ser respondida, e, como ela é muito dura, a maior parte de nós prefere não respondê-la.

“Hamlet é o antifacebook. Hamlet não só não é feliz como não faz questão de parecer feliz.”

Como nós falamos muito, é provável que nós não tenhamos mais nada a dizer, e não tendo nada a dizer, eu preencho esse vazio insuportável com falas constantes. Hamlet nos convida a olhar para uma caveira – essa é uma cena que não está prevista na peça, mas assim foi interpretada desde o século XVII. Como ele faz o seu monólogo olhando para uma caveira e pergunta decididamente, diante da morte inevitável, quem ele é de verdade quando os outros que ele acha que o julgam pelo o que ele deve ser tiverem desaparecido.

“Por que é que eu não vivo desse jeito?”, meu pai e minha mãe chamariam má fé, Hamlet chamaria apenas Polônio, ou seja, a encenação, a etiqueta. “Não, eu não posso fazer isso, o que minha família diria?”, diria muito, ou nada, mas igualmente irrelevante. Se a família apoiar ou criticar, você continuará sozinho. Mas, ao invés de enfrentar a solidão da minha decisão, eu prefiro dizer que há uma opção, por causa da minha família, dos meus filhos, dos vizinhos ou da minha fé. Eu prefiro sentir-me vigiado a me sentir sozinho. Eu prefiro me sentir protegido pela crítica a largado pela indiferença, e essa é a pergunta central de Hamlet. O que eu responderia se nada fosse relevante a não ser a minha decisão, e nada garantisse que essa decisão fosse correta? Quem eu seria se eu estivesse absolutamente só no mundo? A resposta do príncipe seria: “Você está só no mundo.” Até porque sua vida será sempre solitária, com outros solitários, ao seu redor, dando opinião sobre eles, e você interagindo, dando opinião sobre si, e dizendo que você não toma essa decisão, porque o outro é o obstáculo.

Hamlet diria: “Às vezes, é preciso matar oito pessoas para que a corte da Dinamarca se veja.” O que fazer diante da consciência? Hamlet percorreu cinco grandes atos, na maior peça de tamanho de Shakespeare, para testar a amizade com Marcelo, para testar a falsa amizade com Rosencrantz, para descobrir que sua mãe cedeu apenas a sua sensualidade, para descobrir que seu pai quer vingança e para chegar ao ponto em que – tendo matado Polônio, tendo matado Cláudio, tendo se envolvido em uma trama que levará à morte da sua mãe, que levou ao suicídio de Ofélia, que matou o irmão de Ofélia, em que ele próprio acabou sendo ferido pela espada envenenada e passou por toda a provação – ele está pronto agora para olhar as coisas com objetividade.

Como a peça segue regras retóricas, como todas as grandes tragédias, a personagem deve se mutilar ou morrer no final, ela deve matar, ou ser morta, ou se mutilar. Édipo arranca os olhos,

“[...] todo Estado tem algo de podre, e quando eu sei que a mudança de um governo não é a mudança de uma estrutura, eu não vou ter a expectativa, a alegria daquela nova posse no dia primeiro de janeiro com o novo partido que vai restaurar a ética em um país enfim transformado.”

Ifigênia²²... Ismália²³... Todas as personagens trágicas, em todas as grandes peças... Nós temos que purgar, temos que chegar à catarse. E Hamlet nos oferece algo um pouco distinto: não é necessário que você mate outras pessoas e a si para que você atinja sua consciência, é necessário que, pela primeira vez na vida, diz o Hamlet em longos monólogos, você consiga dizer apenas o que as coisas são. E, para isso, Hamlet teve que se fingir de louco.

A Idade Média não tinha hospícios, porque as separações entre loucos e não loucos eram muito mais fluidas. Hamlet diz que nós temos que estabelecer poderes, temos que estabelecer cenas, temos que estabelecer etiquetas, formalidades, porque eu não aguento constatar que todo mundo é um teatro e que o papel que eu estou representando é insuportável. Porque não é o papel que eu escrevi, não é o papel que eu queria, não é o papel absolutamente daquilo que eu desejava.

Hamlet está dizendo que quando todo mundo é normal, racional, equilibrado, com plano de saúde, que se veste equilibradamente e combina bege com marrom, azul marinho com azul celeste; quando todos dizem que querem contribuir para a empresa; quando todos publicam que são felizes; quando todos dizem, sem cessar: “Essa é minha vida e minha vida é legal, porque eu estou viajando, porque eu estou comendo esse prato.”; quando todos dizem a mesma coisa, eu preciso dizer que

22. Personagem da tragédia grega *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides.

23. Personagem e nome do poema de Alphonsus Guimaraens, pseudônimo do poeta mineiro Afonso Henrique da Costa Guimarães.

ser louco é a única possibilidade de ser sadio nesse mundo doente. Porque o louco da corte vai dizer ao final que ele é o único que tem alguma luz de raciocínio, alguma luz de felicidade, mesmo morrendo. E é por isso que diz, ao final, o melhor elogio diante do cadáver, o Rei que restaurará a ordem na corte: “Bons sonhos doce príncipe, se tivesse reinado seria um grande rei.”²⁴

Hamlet não reinou porque chegou a um ponto tão grande de consciência, de sabedoria, que não precisou pegar a coroa para ser príncipe, senhor da sua vida. Hamlet foi o primeiro homem livre, autônomo, como diz Bloom, o primeiro homem moderno. E ele nos desafia permanentemente, eu tive que matar toda a corte e morrer para chegar nisso. Que preço cada um de nós está disposto a pagar pela consciência de se tornar quem você é? Hamlet pagou um preço altíssimo. É um risco e um desafio tão grandes, que é compreensível porque a maioria não queira dar esse passo. Porque ser normal nesse mundo é ser louco e ser enquadrado neste mundo é, em primeiro lugar, ser alguém que serve para o palco alheio, para a peça escrita pelos outros, o roteiro definido por terceiros e, ao final, como a morte solitária, sem a palma de ninguém, apenas uma biografia vazia e absolutamente infeliz.

Hamlet morreu como um doce príncipe, tendo purgado do mundo todos que viveram papéis distintos. Um preço alto, épico, teatral e retórico. Nós podemos aprender com o príncipe a capacidade de viver em uma casca de noz

“Hamlet não reinou porque chegou a um ponto tão grande de consciência, de sabedoria, que não precisou pegar a coroa para ser príncipe, senhor da sua vida. Hamlet foi o primeiro homem livre, autônomo, [...] o primeiro homem moderno.”

e descobrir que a felicidade, que a busca da consciência, que a crítica social, que a ação política, que o engajamento, não dependem nem do lugar, nem da hora, nem do momento, mas apenas exclusivamente daquilo que eu decida para aquela casca de noz onde ele encontra todo o universo.

Todo o universo está contido na minha consciência, porque a única coisa que eu tenho, eu sozinho lendo um livro ou trocando ideias como eu troco com os senhores, é um momento em que nossas consciências se questionam, avançam; e eu posso dizer: tente descobrir vagamente quem você é. Então, você não será feliz, mas a sua consciência vai pelo menos fazer com que você não seja falso, vazio e comum. E que você pare de postar felicidade falsa que não convence a mais ninguém há muito tempo, nem a você mesmo, por isso que você passa cada vez mais horas postando pelo celular, porque a dose da droga tem que aumentar à medida que o corpo resiste a ela.

Hamlet nosalaria hoje: “Digam ao celular, ao computador, ao emprego, à roupa, à família, à academia, a tudo, pelo menos uma vez na vida, quem é que manda, porque até o momento são eles que mandam. Comece a fazer algo, porque se você não o fizer, em breve, o resto será silêncio.” Esta é a lição do príncipe. E cada vez que eu leio o príncipe, eu me envergonho de ser muito menos do que a consciência dele é, eu me envergonho de ainda ser tão social, tão enquadrado.

Eu me envergonho de várias coisas e me alegro de que, aqui na minha contradição, na minha hipocrisia, na minha absoluta mediocridade, eu consigo olhar para o príncipe e dizer: eu gostaria de um dia, ao envelhecer, pelo menos tentar ficar sábio. E era isso que eu queria trazer do bom príncipe Hamlet: “O resto é silêncio.”²⁵

Palestra transcrita por Gabrielle Tucci e editada por Kleber Danoli, com edição final de Roberta Carbone. ■

24. Na tradução de Millôr Fernandes: “Fortinbras – É evidente que, se tivesse reinado, / Seria um grande rei.” SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 140.

25. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 138.

Os clássicos: tradição e inovação

POR EDUARDO MOREIRA¹

Em seus 34 anos de história e atividade contínua e ininterrupta, o Grupo Galpão fez do encontro com textos clássicos e de suas montagens um fato recorrente. Isso não se deu apenas na dramaturgia de textos teatrais estudados e montados, mas também no estudo de obras teóricas e de experiências exemplares de grandes mestres do teatro. A busca e a consulta desse material sempre geraram discussões e iluminaram caminhos em vários momentos, mais ou menos críticos, dessa nossa trajetória. Assim, autores como Constantin Stanislávski, Bertolt Brecht, William Shakespeare, Molière, Meyerhold, Vakhtangov, Nikolai Gógol, Anton Tchekhov, Carlo Goldoni, Antonin Artaud, Erwin Piscator, Louis Jouvet, Jean Vilar, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Dario Fo, Eugênio Kusnet, Augusto Boal, David Mamet, Tadeusz Kantor, Giorgio Strehler, Antunes Filho e tantos outros foram e continuam sendo referências, especialmente em momentos de crise e de entressafra.

Grupo de atores sem um diretor fixo, o Galpão forjou um caminho heterogêneo, em que a experimentação e a busca de linguagens diversas suplantaram a especialização. Apesar de o grupo ter uma cara mais reconhecida pelo público, que está associada ao teatro popular e de rua, são, na verdade, muitas as facetas e rostos que habitam nosso ser teatral. Mesmo o nosso teatro de rua transita de autores e estilos que vão de Shakespeare e Molière até a bufonaria medieval

e Luigi Pirandello.

O grupo começa na rua. Depois de uma experiência pré-Galpão, de mais de quatro meses com dois diretores do Freies Theater München (Teatro Livre de Munique), que foi coroada com a montagem de *A Alma Boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, o Galpão começa com um texto de criação própria, *E a Noiva Não Quer Casar...*, de minha autoria, processo que vai se repetir na montagem seguinte de rua *Ó Prô Cê Vê na Ponta do Pé*. O grupo se mantinha fiel a uma linha de teatro mais fragmentado, feito com cenas curtas, autoral e de criação bastante coletiva. Foram três anos de intensa atividade, com três montagens (além das duas anteriormente citadas, fizemos um infantil para palco, *De Olhos Fechados*, de João Vianney).

Pouco a pouco, porém, fomos sentindo a necessidade de aprofundar uma dramaturgia que fosse mais complexa em termos de temas e de construção de personagens, algo que nos exigisse desafios maiores. A dramaturgia criada por nós mesmos adaptava-se aos atores que nós éramos. Nossa dramaturgia era essencialmente colada à elaboração das cenas, em uma montagem de estrutura coletiva, fragmentada e curta, que tinha como foco central a comunicação com o público.

A crise logo viria, exatamente no momento em que optamos pela montagem de nosso primeiro chamado texto clássico – a comédia *Arlequim Servidor de Dois Amos*, de Carlo Goldoni. Texto bem urdido, com uma carpintaria teatral complexa e muito bem construída, a obra de Goldoni é paradoxalmente um ápice e o registro de declínio do gênero teatral dos comediantes dell'arte.

Nesse período, estávamos muito influenciados pelas técnicas da Comédia dell'Arte. As máscaras de Arlequim, Pantaleão, Briguela, Dottore, Capitano eram o tema de nossas intermináveis criações de cenas e improvisações. A partir daí, o encontro com o texto de Goldoni foi um passo

1. Um dos fundadores do Grupo Galpão, tendo participado de todas as suas montagens, tanto como ator quanto como diretor (*Um Molière Imaginário*) e assistente de direção. Desde a fundação do grupo, é o responsável pela sua direção artística. Ganhou prêmios de ator revelação e melhor ator coadjuvante com suas atuações nos espetáculos: *De Olhos Fechados*, *O Inspetor Geral* e *Um Molière Imaginário*.



ARQUIVO GRUPO GALPÃO

Arlequim Servidor de Dois Amos (1985), do Grupo Galpão.



GUTO MUNIZ

Álbum de Família (1990), do Grupo Galpão.

quase natural. A montagem, no entanto, foi muito conturbada. Havia uma confusão muito grande de propósitos, com uma enorme imaturidade em termos de construção das personagens, desde a leitura de mesa até a elaboração de um corpo que definisse e desenhasse aqueles tipos, algo que precisava estar além de um mero estereótipo. O trabalho foi o tempo todo marcado pela dicotomia entre a adaptação e uma montagem que fosse fiel ao original. A consequência foi uma experiência no meio do caminho, que acabou em um resultado insatisfatório. Ao final, as cenas produzidas durante os ensaios nos pareciam bem mais

até as experiências mais contemporâneas. Eles se tornaram um importante instrumento de aprendizado para o grupo, que no começo não tinha, por exemplo, nenhum traquejo com o trato da palavra. Ler peças em conjunto nos proporcionou não só clareza sobre nossas deficiências, mas uma capacidade maior de compreender a construção e a evolução de uma tessitura dramática, com o desenvolvimento das personagens e dos conflitos, além de uma série de outros elementos, como estilos e gêneros de dramaturgia que, sem dúvida, nos ajudaram muito para um entendimento mais amplo do teatro.



Romeu e Julieta (1992), do Grupo Galpão.

interessantes do que o resultado do espetáculo.

O fracasso foi importante para que entendêssemos a necessidade de se estudar mais o teatro. Nesse sentido, uma prática que passou a fazer parte do nosso cotidiano foram os ciclos de leitura de textos. Produzidos especialmente nos momentos de entressafra, em que passamos um bom tempo matutando sobre o que, como e com quem fazer uma peça nova, os ciclos de leitura buscavam sempre a diversidade mais ampla possível, abarcando desde o teatro grego

Esses ciclos de leitura e estudos fizeram com que textos como *Romeu e Julieta*, *O Inspetor Geral*, a obra inteira de Nelson Rodrigues passassem a fazer parte do nosso rol permanente de peças a serem montadas. Um exemplo disso foi *Romeu e Julieta*. Se a montagem, com direção e concepção de Gabriel Villela, aconteceu em 1992, já em 1985 estávamos às voltas com a possibilidade de montar o texto, entrando na ocasião em um projeto de financiamento que não se concretizou, para encenar a peça de Shakespeare na rua.



BIANCA AJUN

Um Molière Imaginário (1997), do Grupo Galpão.

Quando Villela chegou a Belo Horizonte, sem saber exatamente o que queria montar, sugerindo alguns temas e peças, imediatamente pedimos a ele que incluísse em suas possibilidades *Romeu e*

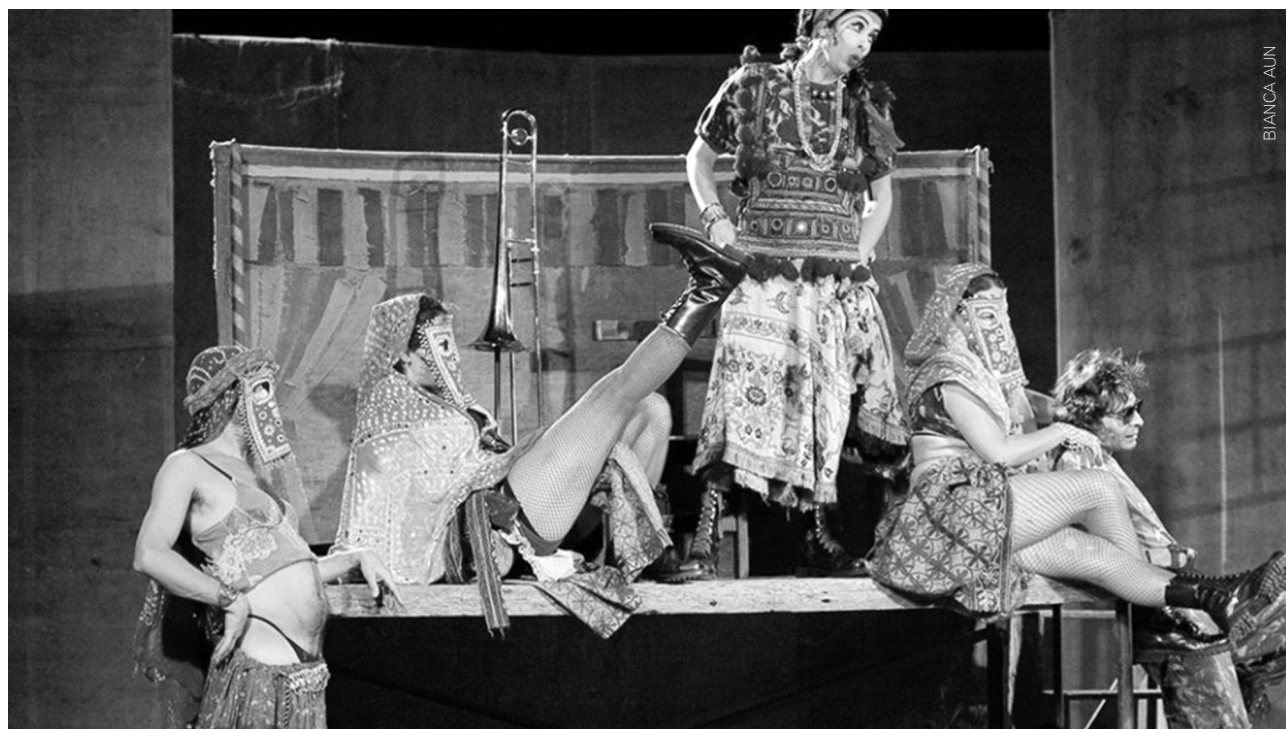
Julietta. Isso mostra a necessidade e a importância do grupo ter sempre à mão um repertório de textos preferidos e possíveis de serem montados.

O segundo encontro com um clássico da



GUTO MUNIZ

O Inspetor Geral (2003), do Grupo Galpão.



BIANCA AJUN

Um Homem É um Homem (2005), do Grupo Galpão.

dramaturgia se deu através das mãos já bem calejadas de um diretor como Eid Ribeiro. Foi um trabalho bastante intenso, em que lemos toda a obra teatral e boa parte das crônicas e romances de Nelson Rodrigues. Misturamos várias peças, colocamos frases lapidares na boca de um narrador, que era o próprio Nelson em cena, improvisamos muito e chegamos a um resultado que, creio, podia não ser uma unanimidade, mas era bastante consistente e fiel ao espírito do autor. Foi nossa primeira incursão consistente e profunda no universo de um dramaturgo. O mesmo modelo de trabalho se repetiria, com algumas variações, em processos como *Romeu e Julieta* e *Um Molière Imaginário*.

Nas três abordagens desses clássicos, usamos o subterfúgio de colocar o próprio autor em cena. Era uma forma de falar sobre a função e a gênese do próprio teatro. Esses textos, com sua complexidade, nos permitiram o mergulho em um universo histórico, humano e pessoal tão amplo, que foram fundamentais para ampliar nossa percepção do teatro e da vida. Sem contar que nos possibilitaram fazer conexões dessas obras com a cultura brasileira, o que nos levou, por exemplo, a

misturar Shakespeare com Guimarães Rosa e a criar um Molière com “a tinta da galhofa e a pena da melancolia”² de Machado de Assis.

Nesse percurso, os riscos de se cair em algo pretensioso ou vazio foram enormes. Estivemos sempre caminhando no fio da navalha entre a fidelidade e a transgressão. O respeito aos autores e a necessidade de relê-los, fazendo uma ponte com o mundo e o público de hoje, construíram uma tensão constante. Para o sucesso de tal empreendimento de decifrar e devorar os clássicos, criando paralelos entre o passado e o presente, foi, sem sombra de dúvidas, fundamental a colaboração de um dramaturgo e teórico do quilate de Cacá Brandão, que, além de trabalhar os cortes e os diálogos dos textos originais, foi um verdadeiro titã na hora de elaborar estudos e pontos de aproximação entre universos tão amplos e díspares como o teatro elisabetano e a obra de Guimarães Rosa ou as comédias de Molière e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

2. Trecho do prefácio da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Acho que tanto *Romeu e Julieta* como *Um Molière Imaginário* foram exemplos bem sucedidos de fusão do clássico com o popular. Levando para a rua os textos de Shakespeare e Molière, conseguimos, de certa maneira, resgatá-los em sua essência original, um teatro voltado para um público amplo e diversificado, o que acabou ficando meio esquecido com o excessivo emburguesamento do teatro e seu consequente confinamento nas casas de espetáculo.

Dois outros clássicos estiveram na nossa lista de montagens, ambos com direção de Paulo José. O primeiro foi *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gógol, e, o outro, *Um Homem É um Homem*, de Bertolt Brecht. O texto russo foi escrito em 1836 e o alemão, noventa anos mais tarde, em 1926.

Na montagem de *O Inspetor Geral* houve alguns ajustes, mas não propriamente uma adaptação. Fizemos um profundo estudo de texto, em que cada frase e cada palavra eram exaustivamente experimentadas. A versão final foi um amálgama das várias traduções e algumas adaptações de que dispúnhamos. Algumas adaptações se fizeram necessárias como, por exemplo, a da personagem do diretor das escolas. No texto original trata-se

de um homem, mas como tínhamos a Teuda Bara como atriz escalada para o papel, nada mais natural que transformássemos a personagem em uma diretora que, em função do físico avantajado de nossa atriz, além de roubar as verbas da educação, desviava boa parte da merenda escolar para fins próprios.

Mas *O Inspetor* foi, certamente, a nossa montagem mais fiel ao original, o que nos possibilitou focar principalmente em um apurado trabalho da palavra e no estudo de texto. A opção por manter o contexto da peça na velha Rússia do tempo dos Czares também foi importante para se criar o distanciamento que, paradoxalmente, só reforçava a crítica aos nossos tempos de Brasil atual, atolado na malversação do dinheiro público e nos “pecadilhos” recorrentes pelos maus hábitos de nossos políticos e de nossa classe dominante. Seguindo os preceitos de Brecht, mantivemos a história na fábula, o que só reforçou mais a crítica aos tempos de hoje.

A segunda abordagem de um clássico comandada por Paulo José foi com *Um Homem É um Homem*, de Bertolt Brecht. Dessa feita, Paulo propôs a montagem de uma adaptação



Eclipse (2011), do Grupo Galpão.

BIANCA AUN

que ele havia pensado em cima dos graves acontecimentos internacionais que estávamos vivendo. Vivíamos o auge da desastrosa invasão americana e das tropas aliadas ao Iraque e a peça era um ótimo mote para tratarmos do assunto. Isso porque o texto de Brecht se passa em uma Índia invadida pelas tropas inglesas no início do século XX e é uma parábola sobre a transformação de um homem comum e do povo em uma máquina assassina de guerra.

O curioso é que, nesse processo, os primeiros ensaios tinham uma abordagem muito mais livre e desvinculada do original. Pouco a pouco, ela foi incorporando cada vez mais elementos do original e essa experiência foi uma bela oportunidade de compreendermos o universo dialético do teatro de Brecht, com seu deslumbrante mundo de contradições e movimentos, que oscilam o tempo todo entre reflexão e divertimento, a poesia e a secura das palavras, o épico e o dramático, o jogo de palavras que varia entre os mais diferentes estilos. O fascinante desse texto, que teve sua primeira versão em 1926 e ganhou quase dez versões ao longo da vida do dramaturgo, é que ele se situa em uma fase de transição da elaboração

do chamado teatro épico, sendo por isso mesmo bastante impuro e irregular como estilo, misturando poesia com narrativa épica, teatro de rua, cabaré, drama e distanciamento.

O próximo desafio que nos propusemos nessa trajetória, também relacionado aos clássicos, foi a chamada *Viagem a Tchêkhov*, que representou o mergulho em uma linguagem realista de interpretação. Era, em certo sentido, uma busca pelo oposto, pela antítese do que seria a nossa linguagem popular de teatro de rua. A consciência de que tal risco nos faria encontrar novos caminhos e nos ensinaria muitas novas coisas, abrindo outros horizontes e nos tornando assim, melhores atores, foi a nossa principal motivação. A perspectiva do Galpão se dividir em dois núcleos também foi outra novidade. Assim, nasceram os espetáculos *Tio Vânia* (*Aos Que Vierem Depois de Nós*), dirigido por Yara de Novaes, e *Eclipse*, dirigido por Jurij Alschitz, uma adaptação de alguns contos do autor russo.

E, por fim, nossa última incursão pelo universo dos clássicos se deu com Luigi Pirandello em *Os Gigantes da Montanha*. Nossa terceira parceria com Gabriel Villela debruçou-se sobre essa, que



Tio Vânia (*Aos Que Vierem Depois de Nós*) (2011), do Grupo Galpão.

ELENIZE DEZGENISKI



Os Gigantes da Montanha (2013), do Grupo Galpão.

é a mais poética e enigmática obra do autor italiano. A peça torna-se um desafio ainda maior pelo fato de ser uma obra inconclusa, uma vez que Pirandello morre antes de conseguir redigir sua cena final. Portanto, trata-se de uma obra aberta, que possibilita múltiplas leituras sobre seu desfecho, em que a companhia de teatro da condessa acaba destrojada pelos misteriosos gigantes da montanha.

Montar esse verdadeiro delírio de Pirandello, com todos os seus múltiplos enredos que se misturam, e apresentá-lo para o público da rua, totalmente alheio às convenções teatrais, foi um grande desafio. A chave para essa ponte de ligação entre o universo poético e da metalinguagem teatral do autor italiano com o mundo disperso e heterogêneo do público da rua foi a cultura popular traduzida em um repertório de músicas italianas bem pastiches, no estilo do Festival de Sanremo³, além de cenário, figurinos e composições de personagens que passeiam pela ancestralidade da cultura popular do Brasil e dos

Andes sul-americanos até o Tibete e o Oriente.

O passeio pelos clássicos, começando por Goldoni, passando por Nelson Rodrigues, Shakespeare, Molière, Gógol, Brecht, Tchêkhov e Pirandello, sem dúvida nos deu muitas chaves para compreendermos e desfrutarmos, como atores, da magia e da ciência profunda dessa arte tão desafiadora que é o teatro. Os clássicos assim o são porque dizem algo de profundo e permanente sobre a condição humana. Nunca tivemos a preocupação de abordar textos clássicos por um preceito estético, uma linha de conduta ou estratégia de aceitação mercadológica mais ampla, como o circuito internacional. Montamos alguns textos clássicos e continuamos “perseguidos” por uma série deles, simplesmente porque eles nos dizem muito, tanto como artistas quanto como seres humanos. E nada mais fascinante do que contar histórias que nos arrebatam, nos fazem entender e pensar sobre a grande aventura que é a nossa breve passagem pela terra.

Talvez seja a hora de encarar uma tragédia grega na rua. ■

3. O Festival de Sanremo é considerado um dos mais importantes eventos de música do mundo e realizado, sem interrupção, desde 1951.

Os clássicos, sua tradição e atualidade – uma imersão nas obras de Eugene O'Neill

POR ANDRÉ GAROLLI¹

COLABORAÇÃO DE MÔNICA GRANNO²

O que é contemporaneidade, atualidade, tradição e inovação? A primeira coisa que me vem é a dança, as mudanças que aconteceram nesta arte, o surgimento do coreógrafo quebrando com as regras impostas pelo classicismo, o aparecimento da dança moderna, que vai propor partituras e não mais seguir passos determinados. Também me remete ao pós-moderno na dança, a como o coreógrafo está diluído dentro do processo e a como a individualidade dos bailarinos determina o diferencial de cada espetáculo.

No teatro brasileiro, as mudanças começam a ocorrer com a vinda de Ziembinski e com a concepção de luz, cenário, figurino, de um diretor encenador, pois antes disso não tínhamos essa figura. Paulo Autran contava que os atores levavam as próprias roupas e copiavam uma coisa que viam aqui, outra ali. Com o surgimento do diretor, que pensa o espetáculo como um todo, como uma linguagem, o nosso teatro começa a mudar.

Julian Beck, Judith Malina e o Living Theatre trouxeram ao Brasil a *performance*, o teatro dança, o *happening*. Judith já é uma incitadora de ideias,

de pensamentos, não mais uma diretora que leva o ator/*performer*, com suas vivências, a criar uma partitura cênica. Mas isso se dá muito tempo depois das mudanças que ocorreram na dança.

No teatro, tudo chega muito atrasado. As artes plásticas são as pioneiras de linguagem, de mudança – o realismo, o naturalismo, o expressionismo. A música, de certa maneira, até acompanha essas mudanças sob o seu ponto de vista e a dança também, mas no teatro demora-se a inovar.

Pode-se dizer que nossos espectadores estão se habituando a obras com linguagens diferenciadas, como as dos dramaturgos Samuel Beckett, Harold Pinter, Eugène Ionesco, entre outros, graças a festivais de teatro, como os da Cultura Inglesa, e a atores das telenovelas que levam essas obras ao grande público. Só assim poderemos inovar no teatro, mantendo contato com nosso espectador e formando um novo olhar sobre as artes cênicas.

Digo tudo isto para entender o que é esta leitura dos clássicos, sob o ponto de vista da tradição e da atualidade, como é lançar um olhar contemporâneo sobre uma obra clássica de teatro. Para tanto, tenho para indicar um diretor alemão, Thomas Ostermeier, que dirige espetáculos no Schaubühne, em Berlim, e pode ser visto no *YouTube*. Assisti a uma montagem proposta por Ostermeier de *Casa de Bonecas*, do Henrik Ibsen, que revela sua leitura contemporânea da obra. Na tão conhecida cena em que Nora dança, Ostermeier propõe o uso de uma espada do filme *Guerra nas Estrelas*, com que as crianças – os filhos de Nora – estão brincando. Essa dança começa estranha, esquisita e vai se tornando um

1. Diretor artístico da Cia. Triptal desde 1991. Seus mais recentes trabalhos como diretor são: *Memórias (não) Inventadas*, de Tennessee Williams; *Desilusão das Dez Horas*, de Alberto Guiraldelli; *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos; *As Moças*, de Isabel Camara; *Macaco Peludo*, de Eugene O'Neill; *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos.

2. Formada pela UNICAMP, dirige a Cia. do Ator Careca desde 2001 e é autora do livro *O Gesto Vocal – A Comunicação Vocal e Sua Gestualidade no Teatro Físico*, publicado pela Coleção Macunaíma no Palco (Perspectiva, 2015). É arte educadora no Teatro Escola Macunaíma desde 2000. Seus trabalhos mais recentes são: *Uma Questão de Tempo*, como diretora; e *Desilusão das Dez Horas*, como atriz.



PEPE RAMIREZ

Rumo a Cardiff (2006), da Cia. Tryptal.



PEPE RAMÍREZ

Zona de Guerra (2006), da Cia. Tryptal.



PEPE RAMÍREZ

Zona de Guerra (2006), da Cia. Tryptal.

ataque histérico, em um diálogo com as mulheres e as questões do histerismo relatadas no século XIX e com Freud e a mulher do século XX.

Já a minha trajetória como ator e diretor foi marcada pelo contato com textos considerados clássicos em nosso repertório teatral. Em 2003, iniciei, com a minha companhia de teatro, a Cia. Triptal, uma grande imersão na obra de Eugene O'Neill, que resultou no projeto Homens ao Mar. Fundamentalmente, as peças com as quais trabalhamos e que fazem parte do chamado Ciclo do Marítimo de O'Neill³ baseiam-se em experiências reais vivenciadas pelo autor ainda muito jovem, no período em que se alistou na Marinha Mercante e percorreu a América Central e do Sul e o Sul da África em situações de trabalho e de convivência muito próximas às que viria a retratar em suas peças.

De todas as peças que escreveu na fase inicial de sua carreira, O'Neill considerava as quatro integrantes do Ciclo do Marítimo as mais bem acabadas. Excetuando-se o fato de apresentarem personagens que integram a tripulação de um cargueiro britânico, as peças são consideradas independentes e, mesmo quando tomadas como ciclo, nunca se chegou a fixar uma ordem rígida em que deveriam ser apresentadas. A encenação deste grupo de peças pela Cia. Triptal, sob minha direção, representou a primeira montagem brasileira profissional delas. Eugene O'Neill já era conhecido no Brasil de longa data, mas pouco se sabia a respeito desses textos, exceto o fato de

tratarem da vida marítima e de terem sido escritos na primeira fase da carreira do autor.

A representação de proletários, marujos e estivadores – todos desprovidos de qualquer outro bem que não sua própria força de trabalho – assinala, na escolha temática de Eugene O'Neill, um encaminhamento voluntário em uma direção contrária à do drama tradicional, baseado nos conflitos pessoais de personagens – agentes individualizadas. É o coletivo de trabalho dos homens do mar o verdadeiro protagonista e O'Neill não necessita introduzir vilões ou heróis para fazer emergir, do material representado, o fato de que é ao sistema instituído de vida e de distribuição social da riqueza que se deve imputar a opressão e a ausência de dignidade humana ali representadas.

O material ficcional de Eugene O'Neill nesse conjunto de peças nos faz pensar, em várias passagens, sobre aspectos dos trabalhos de Joseph Conrad e de Jack London. A composição cênica das personagens nas montagens, por outro lado, insinua sugestivamente, entre a fumaça e a penumbra do porão, ou entre a violência do mar e do vento batendo no convés sob a tempestade, figuras que nos evocam algumas das imagens de noticiários e jornais contemporâneos com trabalhadores expropriados de direitos e de perspectivas. A força simbólica do mar que os subjuga é tão imperiosa quanto o poder do sistema econômico que se nutre de sua força de trabalho sem lhes dar margem a escolhas ou perspectivas sobre seu próprio futuro.

Quando penso na tradição e atualidade desse projeto, posso dizer que, além dos paralelos que podemos fazer do trabalho desses homens e da opressão desse sistema com os nossos problemas políticos atuais, o processo, o estudo e a criação desse projeto foram o que posso chamar

3. As peças do assim chamado Ciclo Marítimo, do norte-americano Eugene O'Neill, escritas entre 1914 e 1917, são: *Rumo a Cardiff* (Bound East for Cardiff); *Zona de Guerra* (In the Zone); *Luar sobre o Caribe* (Moon of the Caribbees); e *A Longa Viagem de Volta Pra Casa* (The Long Voyage Home). Tais textos integraram o projeto Homens ao Mar, da Cia. Triptal, e foram dirigidos por André Garolli. *Zona de Guerra* ganhou o Prêmio APCA – Melhor Espetáculo Teatral de 2006 e *Rumo a Cardiff* recebeu três indicações ao Prêmio Shell de 2006.

de mais atual e contemporâneo. Levei aos atores estudos de formação dos mais variados, para que criassem seu próprio repertório, como circo, trabalho vocal, canto, treinamento militar, balé clássico, tempo rítmico. Pois acredito que esse seja o ponto principal do teatro na atualidade, do ator completo, que canta, dança, interpreta, que possui ferramentas, das mais variadas, para se colocar em cena e desenvolver a sua percepção do espetáculo teatral.

Por outro ponto de vista, posso dizer que os pilares desta investigação incorreram em uma pesquisa de manifestações cênicas diferenciadas: 1 – o instrumental corpo e voz do ator; 2 – as potências rítmicas da máquina de atadores; 3 – a busca por direções e vetores geradores de focos interpretativos; 4 – a clareza das marcações dramáticas das cenas, como percurso e guia para ações físicas e vocais; 5 – perspectivas imagéticas da cena, em desenhos diferenciados do corpo coletivo de atores.

Ao longo do processo de montagem destes espetáculos, procuramos estabelecer uma práxis que estivesse intimamente ligada às ambições artísticas dos atuais integrantes da Cia. Triptal. Em 2008, um total de 142 pessoas estiveram envolvidas com esse projeto, entre atores, equipe criativa, técnica e produção; para além deste número, há outras pessoas que, indiretamente, fizeram parte do cotidiano de nossas atuações, seja nos ambientes de ensaio como, também, nos teatros e locais de apresentação.

Uma das premissas de nossa linguagem é a de que o ator está para a cena como uma engrenagem para sua máquina: ele age de acordo com medidas de tempo e espaço. A organização dessas ações constitui-se pela necessidade de se contar uma história. Para tanto, o cuidado na montagem desse sistema de encaixes e as opções de como os atores devem se relacionar é

de tamanha importância. No enquadramento da cena, tudo significa, portanto, qualquer desajuste ou mudança pode desviar o curso da produção (neste nosso caso, o de sentidos, imagens, ideias etc.). As combinações são inúmeras e a função do ator é justamente a de gerar conexões. A história passa a ser contada quando o atrito entre cada uma das engrenagens põe a máquina em movimento. É nessa interação entre as partes que o ator passa a existir cenicamente como personagem, agindo sempre em relação a algo ou alguém, nunca isoladamente.

Mas esse processo todo não se finda na mecanicidade funcional da feitura de um sistema. É necessário algo a mais para se contar uma história. Da ordem emergem campos simbólicos e da organização concreta das coisas (espaço, objetos, estímulos materiais para a criação) revela-se a matéria estritamente humana. E é na linguagem realista que todo esse material se decanta. Sua potência está na reunião de duas forças: Verdade Cênica e sua sintaxe correspondente. Ela porta essa necessidade de fazer da ilusão uma rede muito bem tramada. O ator escolhe, elabora e ordena suas ações com esse cuidado e, portanto, toma para si o papel de um engenheiro que, ao mesmo tempo, é construtor e habitante do espaço e do tempo que erige.

Hoje, se estivesse em um processo de montagem de *Romeu e Julieta*, a meu ver, a contemporaneidade se encontra na figura do príncipe, pois ele é o estado. Mesmo só aparecendo três vezes durante a peça, ele estabelece as premissas que devem ser seguidas. Se os protagonistas querem viver naquela sociedade, eles não podem casar, pois há uma ordem, e se querem subverter a ordem, serão punidos. Buscaria um paralelo, para nós, com o casamento, pois acredito que não precisamos



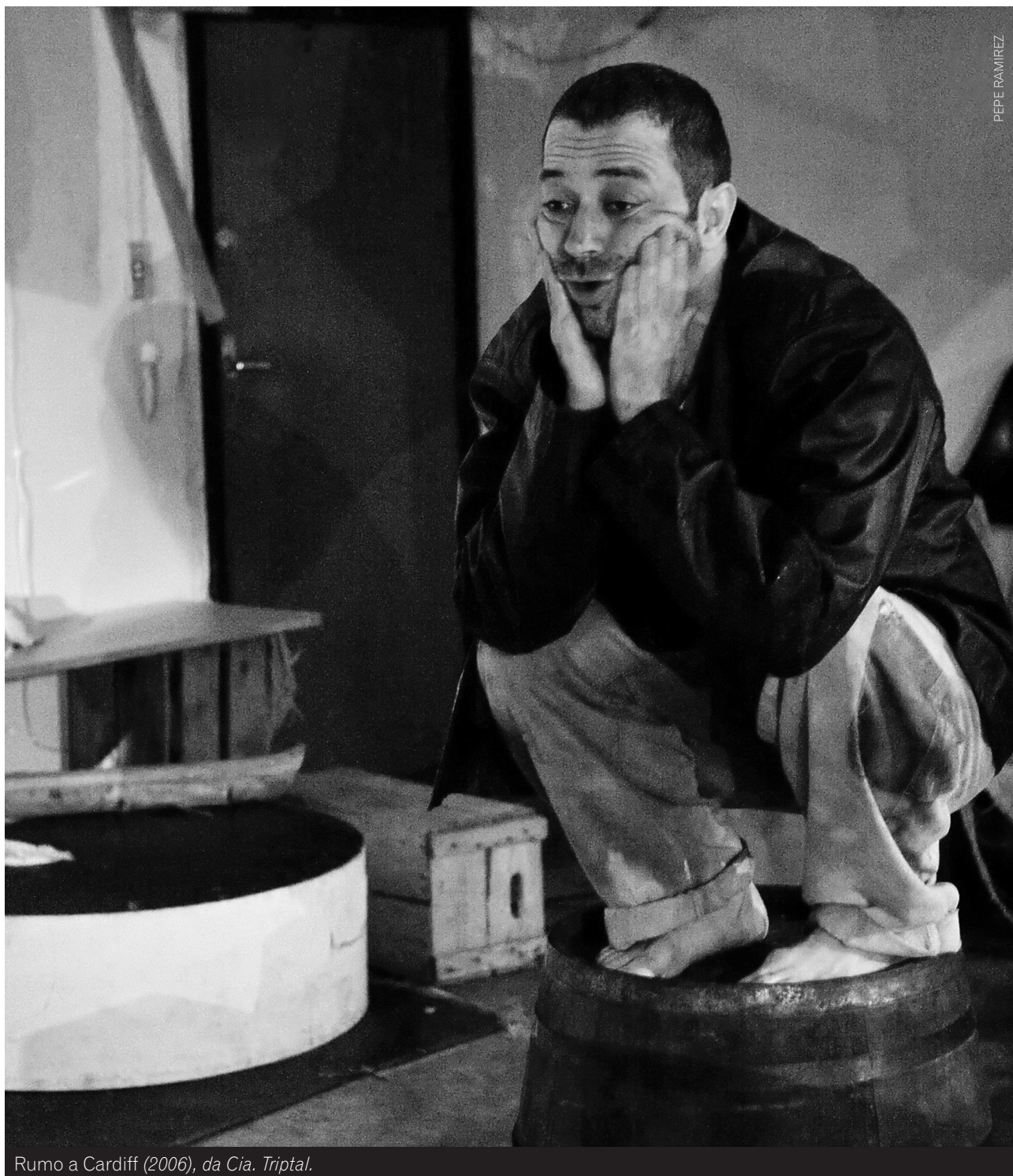
PEPE RAMÍREZ

Macaco Peludo (2012), da Cia. Triptal.



PEPE RAMÍREZ

Macaco Peludo (2012), da Cia. Triptal.



PEPE RAMÍREZ

Rumo a Cardiff (2006), da Cia. Triptal.

mais dessa força da religião para subverter o Estado, pois Julieta não é uma reformista, mas sim uma revolucionária.

Sob este mesmo ponto de vista, se estivesse dirigindo *Hamlet*, meu olhar seria para Laertes, pois esta personagem dialoga com o contemporâneo. Podemos fazer uma leitura freudiana de *Hamlet* ou mais sensual, como fez José Celso Martinez Corrêa. Mas, para mim, Laertes é a personagem que mais dialoga com a atualidade, pois ele chega confuso de tantas informações que recebeu “via WhatsApp” e não consegue ter um discernimento, saber o que é verdade.

Em Shakespeare podemos traçar vários paralelos entre o clássico, a tradição e a atualidade. *Ricardo III* é uma peça especial para se montar em períodos em que se discute a usurpação do poder e, assim como *Eduardo II* de Christopher Marlowe, discutir a legalidade de um *impeachment*.

Uma das questões mais importantes, para mim, é ver teatro, assistir a bons espetáculos e buscar essa reflexão: qual o Super Objetivo do grupo? Qual será a discussão, a reflexão que a montagem me fará ter? Pois para não ser um “teatro morto”, como diz Peter Brook, nossos espetáculos precisam dialogar com o presente. ■

Impulsos reacionários ou presentificação da merda? Dos clássicos e das classes

POR MATHEUS COSMO¹

àquele mesmo Douglas.

Na realidade, um teatro só é profundamente condenável moral e politicamente quando é inofensivo. Quando não causa dor. Quando nos satisfaz como pessoas cultivadas. Pois essa “cultura” é a que quer esquecer a catástrofe na qual quase todos os corpos desse mundo se encontram objetivamente. Cabe à arte assumir o

risco de fazer algo nos tocar – de forma dolorosa, embaraçosa, assustadora, perturbadora – algo esquecido, desmentido, que não emergiu na superfície da consciência.

Hans-Thies Lehmann

É conhecido o fato de que Peças Clássicas: Diálogo Entre Tradição e Atualidade foi o tema proposto para a Mostra ocorrida no primeiro semestre de 2016. É certo que cada processo de criação formulou suas próprias questões e encontrou respostas possíveis às indagações de cada um dos participantes. Entretanto, não são as respostas que aqui encontram uma devida ressonância, mas as perguntas. Passada a Mostra, muitas são as questões que ainda devem ser respondidas – ou, ao menos, que não podem

1. Bacharel em Letras, com habilitação em Português e Linguística, pela FFLCH/USP. Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, sob orientação da Profa. Dra. Sílvia Fernandes da Silva Telesi. Seus projetos de pesquisa, tanto o de Iniciação Científica, desenvolvido entre agosto de 2014 e dezembro de 2015, com orientação da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, como o de Mestrado, em execução, obtiveram financiamento da FAPESP.

ser evitadas. A começar pela ideia mesma de *tradição*.

Foi Hemingway, um importante escritor norte-americano, quem certa vez afirmou que um clássico é aquele livro sobre o qual todos falam, mas que ninguém verdadeiramente leu. Nesses termos, antes de qualquer consideração a ser elaborada, um esclarecimento faz-se essencial. A ideia de *clássico*, bem como a de *tradição*, não se encontra ligada apenas a procedimentos artísticos, às concepções formuladas acerca de determinadas obras de arte. Antes, tais ideias remontam *discursos de poder* que legitimam certos objetos em detrimento de outros; que garantem a validade de determinados instrumentos, reconhecidos como clássicos e incorporados à tradição, em detrimento de uma série de outros aspectos sumariamente ignorados e apagados da História – um debate que não envolve julgamentos a respeito de uma suposta qualidade incomensurável de determinadas obras (até mesmo porque os critérios que tornam certas obras algo de irrefutável *qualidade* são também frutos de dinâmicas sócio-históricas), mas sim a versão da história que se quer que permaneça viva e que se perpetue pelos tempos. Eric Hobsbawm, em uma conferência na Universidade da Europa Central, em Budapeste, foi certeiro ao afirmar que a História nunca é uma forma de memória ancestral ou tradição coletiva: antes de tudo, ela é o que as pessoas aprenderam de padres, pastores, professores, autores de livros de história, compiladores de artigos para revistas e programas de televisão. Toda história é uma reconstrução. Há quem diga, inclusive, que a memória é sempre nossa melhor mentira sobre aquilo que, um dia, já foi.

Entretanto, não há dúvidas de que a contemporaneidade perdeu toda e qualquer relação verdadeira com o passado. A perda do contato com a História parece ter acarretado a formulação de uma espécie de lei de eterna adaptação ao existente, como se todos estivéssemos lançados em um presente ininterrupto, frente ao qual não nos reconhecemos e sobre o qual não conseguimos tirar grandes

conclusões, uma vez que também se perdeu do horizonte de perspectiva a relação de causalidade que determinava o presente como o resultado concreto das escolhas feitas anteriormente. Todavia, o reconhecimento do presente como resultado de determinadas dinâmicas históricas era também a configuração da certeza de sua provável transformação. Diante disso, nada parece mais adequado do que retornar a uma das perguntas lançadas pelo importante crítico e teórico francês Patrice Pavis: afinal de contas, por que teríamos nós congelado nosso passado? Tendo a acreditar que, por vezes, as respostas mais simples são as mais necessárias: porque é mais fácil.

Querendo ou não, é preciso reconhecer que a guerra é a constante da humanidade. O militar prussiano Carl von Clausewitz já dizia que a guerra é a continuação da política por outros meios. Partindo disso, duas parecem ser as conclusões principais: a primeira delas advém do fato de que é preciso não esquecer que há sempre sangue em nossos pés, nos espaços nos quais pisamos – o sangue de todos os que foram massacrados e torturados para que a humanidade pudesse emergir em termos de seu devido, fajuto e incalculável *progresso*²; a segunda delas é o exato contraponto da primeira: não é possível viver sob a certeza da iminência da catástrofe – não por menos, uma das características centrais da modernidade, por exemplo, muito ressaltada principalmente na conservadora Era Vitoriana Inglesa, era o fato de que seria preciso lutar por justiça e pelo bem universal, ao mesmo tempo em que era urgente evitar o sofrimento e a morte. Um inescapável conflito existencial: é preciso esquecer, para poder continuar, mas é preciso

2. Sobre isso, caberia lembrar um preciso poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, importante poeta portuguesa moderna, intitulado *Retrato de uma Princesa Desconhecida*: “Para que ela tivesse um pescoço tão fino/ Para que seus pulsos tivessem um quebrar de caule/ Para que os seus olhos fossem tão frontais e limpos/ Para que a sua espinha fosse tão direita/ E ela usasse a cabeça tão erguida/ Com uma tão simples claridade sobre a testa/ Foram necessárias sucessivas gerações de escravos/ De corpo dobrado e grossas mãos pacientes/ Servindo sucessivas gerações de príncipes/ Ainda um pouco toscos e grosseiros/ Ávidos cruéis e fraudulentos/ Foi um imenso desperdiçar de gente/ Para que ela fosse aquela perfeição/ Solitária exilada sem destino.” In: ANDRESEN, S.M.B. *Dual*. Lisboa: Caminho, 2004, p. 73.

sempre alguém que nos lembre daquilo que já foi esquecido. Daí o sempre e necessário conflito entre diferentes gerações – seria outra coisa a experiência educacional que não o resultado deste conflito?

Em um de seus textos, o filósofo Theodor W. Adorno declarou que a existência de um suposto encantamento em relação ao passado só seria possível na atualidade porque, ainda hoje, permanecem vivas as mesmas condições e configurações de outrora. Os elementos do passado ainda encontrariam algum sentido na contemporaneidade porque parecem permanecer as mesmas causas e disparadores. Assim sendo, talvez tenhamos chegado a um ponto no qual se mostra urgente pensar em algumas inversões de raciocínio. Se as obras de Shakespeare, para citar apenas um autor como exemplo, ainda fazem algum sentido, menos do que declarar a suposta grandeza e magnitude do autor, seria necessário indagar por quais caminhos adentra a humanidade e quais seus improváveis destinos. Arriscadamente: se Shakespeare ainda faz sentido, talvez não seja necessário reconhecer o mérito de Shakespeare, mas compreender que este sentido que ainda desponta de suas obras é, na verdade, o resultado e a expressão de nossa grande incapacidade política e incompetência social, frutos da ausência de uma verdadeira e produtiva *revolução* que fosse capaz de reorientar e reorganizar todos os paradigmas possíveis.

A situação tende a ficar um pouco mais complexa quando incorporados alguns pontos trabalhados especialmente a partir da Escola de Konstanz, com os estudiosos da chamada Teoria da Recepção. Sem entrar em grandes considerações a seu respeito, ressaltando apenas a significativa contribuição que tal teoria exerceu nos debates da segunda metade do século XX, principalmente, cabe aqui ressaltar apenas uma noção crucial para seu desenvolvimento: toda obra é a configuração de uma resposta a uma pergunta. Cada obra é a afirmação fornecida pelos artistas à questão que emana do corpo social e político em determinado contexto sócio-histórico. Esta formulação encontra respaldo em grande

parte das considerações daquele que foi um dos principais expoentes da teoria supracitada: Hans Robert Jauss. Dentre suas famosas considerações, encontra-se a ideia de que uma obra passada só pode persistir na atualidade e encontrar vias de algum sentido possível se aquele que a contemplar houver enunciado novamente a pergunta para a qual a obra constituiu uma resposta. Esta consideração, bastante simples, faz emergir uma indagação crucial para que seja possível pensar as articulações entre a arte contemporânea e sua devida tradição. Ora, se estamos sempre diante de respostas e questões próprias a determinados contextos sócio-históricos, um retorno a antigas respostas não seria, antes de qualquer coisa, uma atitude profundamente reacionária, na falha tentativa de reinstaurar um estado de coisas já perdido? Àqueles que julgarem esta afirmação demasiadamente imprópria, seria justo lembrar as considerações de Freud, em sua *Psicologia das Massas e Análise do Eu*, ao enfatizar que o gosto por e o louvor à tradição são duas atitudes inerentes àquelas massas que, no auge de todo seu autoritarismo, apenas clamam por um líder que as comande: seu gosto pelo antigo é, acima de qualquer coisa, o medo de dar o passo seguinte, o receio profundo e a aversão inescrupulosa a toda e qualquer novidade. Se, como já afirmava Sartre, uma obra de arte é sempre a resposta que damos, mas também a elaboração de um trabalho em via de realizar uma nova sociedade, qual o projeto político a ser levado em frente quando o caminho que se percorre aposta na reatualização exata de fatos e conclusões passadas?

Engana-se aquele que imagina ser o presente um tempo privilegiado, justamente pela possibilidade de olhar para o passado e utilizar todos os materiais disponíveis, tendo em vista a criação de novas obras ou a reatualização de obras antigas. É ingênuo acreditar que uma atualização de obras específicas, bem como a utilização arbitrária de seus métodos e elementos de composição, pode gerar um autêntico, revolucionário e novo espetáculo. Ingênuo justamente por ser incapaz de processar que, na verdade, cada elemento utilizado foi parte

essencial de uma resposta encontrada e fornecida por determinados artistas. A utilização aleatória de distintos materiais, marca profunda da arte contemporânea, conforme ressaltou Fredric Jameson, acaba por invalidar o reconhecimento do teor político desses mesmos materiais, trabalhando-os sob a forma de um inescrupuloso *pastiche*, renunciando a qualquer posicionamento crítico, ou, pior, validando respostas já esquecidas, apagadas e fracassadas. Diante disso, alguns encaminhamentos são necessários. O primeiro deles seria o contra-argumento mais óbvio a este texto, fornecido já por Marx, em seus *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, ao apostar no fato de que o trajeto analítico mais simples seria o de compreender que cada obra é parte de um desenvolvimento social do qual também faz parte, mas isso certamente não consegue explicar o motivo pelo qual determinadas obras, escritas há muito tempo, ainda proporcionam um alto e positivo teor de fruição. De fato, esta questão, sobre a qual já se debruçaram muitos autores – ora com visões positivas, ora negativas, mas sempre extremamente radicais –, ainda permanece em aberto, talvez simplesmente porque assim deva permanecer: algumas coisas é melhor deixar sob o estatuto de mistério para que nunca se perca o encanto pelo desconhecido. Contudo, uma versão possível de resposta deve ser eliminada, de imediato. Esta versão seria aquela que apostaria no fato de que essas obras, que sobreviveram com o passar dos anos, são aquelas que sempre têm a algo a dizer, aquelas que carregam algo de *humano* que é capaz de nos sensibilizar e transcender a cada leitura. A necessidade de fraturar este argumento advém principalmente de estudos, iniciados especialmente na segunda metade do século XX, após aquele crucial mês de maio francês de 1968, que compreendem que também nossas formas de sentir e de perceber determinados acontecimentos são políticas, são frutos de mecanismos de poder. Mesmo no âmbito da Psicanálise, se alguém quiser resgatar as formulações acerca do *inconsciente*, por exemplo,

seria preciso relembrar a declaração fornecida por Jacques Lacan, em seu Seminário 14, ao enunciar aquela que se tornou uma de suas mais famosas constatações: o inconsciente é a política. Ou seja, a ideia de sujeito deve remeter sempre ao resultado de um processo, nunca a um improvável ponto de partida: não se trata de buscar conhecer quem realmente somos, mas de negar aquilo que rapidamente dizemos a nós mesmos que somos, exclamaria alguém como Michel Foucault. Afirmar que há algo de belo e profundamente sensível nas obras, que ultrapassa as décadas, resultaria apenas na trágica constatação de nossa real impossibilidade de produzir novas formas de existência. Nossos esforços não deveriam ser dirigidos para a reiteração e redescoberta do *humano*³, mas exatamente para aquelas forças que ainda não foram descobertas, mas que se encontram em latência na própria existência: nossas forças deveriam buscar aquilo que se encontra *além-do-humano* – algo que grandes grupos já parecem ter percebido, como mostrou o Teatro da Vertigem, por exemplo, ao apresentar, em Bruxelas e Avignon, um espetáculo intitulado *Dire Ce Qu'on ne Pense pas Dans des Langues Qu'on ne Parle Pas* (Dizer o Que Você Não Pensa em Línguas Que Você Não Fala). Buscar aquilo que se revela fora tanto dos usuais pensamentos

3. Durante a III Mostra Internacional de Teatro, ocorrida na cidade de São Paulo, em março de 2016, um dos espetáculos, dirigido por Krzysztof Warlikowski, ao retratar algumas das traumáticas experiências que fundamentaram e marcaram todo o século XX, mergulhando-o em uma constante e profunda sensação de catástrofe, fez questão de relembrar, na voz de um dos intérpretes, que, ao insistirmos na busca por algo fundamentalmente *humano*, todos parecemos nos esquecer de um dado crucial: em uma guerra, tanto aqueles que matam como aqueles que morrem são igualmente humanos. Diante disso, a exata constatação: a ideia de *humano* também é fruto de uma construção; ela é o resultado de mecanismos de poder que, no limite das circunstâncias, buscam um enquadramento semelhante àquele fornecido por George Orwell, em agosto de 1945. Parafraseando-o, seria possível dizer que todos são humanos, mas alguns certamente não de ser mais humanos do que outros... Seria preciso indagar: afinal de contas, o que tal ideia verdadeiramente significa? Engels afirmou, certa vez, que a única coisa que parece nos unir e que seria capaz de fundamentar tal categoria seria a percepção das mesmas comunidades de interesses – ou seja, se são os interesses que nos unem, a única coisa que faz de nós humanos, e que nos leva a conceituar esta ideia de determinado modo e não de outro, seriam as *ideologias*. Esta parece ser a única forma aceitável de conceituar tal noção. Há quem diga que, em um mundo no qual noções como essa ainda parecem funcionar como operadores de algum sentido possível, sem considerar o altíssimo teor político de sua empreitada, as interpretações psicanalíticas ainda não alcançaram sua real dimensão nem foram devidamente interpretadas.

como da própria linguagem parece ser o eixo de todo verdadeiro ato criativo – um impulso que, acima de tudo, consiste na criação e fundação de uma nova história e de um novo modelo de existência, até então inimaginável.

Por sua vez, a compreensão da arte como uma resposta a enunciados históricos abre espaço para elaborações similares àquelas feitas por Adorno em sua *Teoria Estética*. Toda obra de arte carrega consigo um grau de imperfeição que revela exatamente aqueles pontos nos quais ela fracassou. Esses pontos apontam para sinais e conflitos históricos: os impasses presentes na obra revelam os impasses presentes na própria sociedade. Exatamente por isso, cada obra sempre possui certas fraturas, algumas cicatrizes deixadas em aberto, porque não foi possível ocupá-las nem preenchê-las. Uma qualquer obra seguinte vem justamente ocupar aquele espaço deixado em aberto pela anterior e, ao ocupá-lo, inaugura uma nova lacuna a ser preenchida por uma obra posterior, instaurando um circuito que não se esgota. Daí uma obra de arte exercer sempre, internamente, uma feroz crítica à outra. Sendo assim, no anseio de resgate a um estado de coisas que se perdeu, talvez o que estejamos produzindo seja apenas um bloqueio ainda maior, a total inviabilização das possibilidades de dar um novo passo. Não por menos, a sensação derivada deste circuito é de uma profunda *melancolia*, que, na plenitude da passividade, apenas é capaz de lamentar o que foi perdido. No fundo, caberia perguntar: mas, afinal, o que foi que realmente se perdeu? Ora, “quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer”.

A frase destacada acima foi enunciada pelo dramaturgo alemão Heiner Müller, em uma de suas entrevistas⁴ – o mesmo autor de outro enunciado, selecionado por mim, que serviu como disparador para o Café Teatral ocorrido no dia 18 de março

de 2016: “Não teremos chegado até nós enquanto Shakespeare escrever nossas peças.” Para Müller, um autor como Shakespeare é um exato espelho através dos tempos, mas toda nossa esperança deve ser dirigida para um mundo diante do qual ele já não seja capaz de qualquer reflexo. É certo que não é possível prever, de antemão, algumas das configurações sociais futuras, os modelos de existência que tornarão inválida e absurda toda a exploração anterior. O caminho necessário a toda teoria deve ser, justamente, o de procurar enxergar, na própria realidade, brechas emancipatórias para a elaboração de um futuro possível, ao mesmo tempo em que trabalhar para a construção mesma deste futuro que aqui se encontra anunciado. Contudo, insistir na construção e inauguração de um tempo futuro não implica um apagamento do passado. Não haverá futuro enquanto os dilemas e conflitos passados não tiverem encontrado alguma margem de solução possível. Nesses termos, é urgente retornar à tradição. Um retorno que nunca deve significar a redescoberta ou reinterpretação da versão dominante dos fatos, mas a abertura de espaços possíveis para a enunciação de todos os discursos que foram sumariamente negados e silenciados no desenvolvimento da própria História. Falo, aqui, das vozes das mulheres, dos negros, transexuais, homossexuais e indígenas. Falo, também, de todos os torturados e mortos pela ditadura militar brasileira e de todos aqueles que vivenciaram o simples desaparecimento de algum ente querido, por exemplo – é preciso lembrar que o Brasil é o único país da América Latina que, até hoje, não puniu seus respectivos torturadores, e que um dos maiores responsáveis por tamanha barbárie foi, recentemente, homenageado na Câmara dos Deputados. Não se trata, portanto, de descobrir novas camadas da mesma história, mas de investigar uma nova História que certamente revelaria traços de um futuro possível: uma História pautada em todas as possibilidades que não foram levadas em consideração na afirmação da história oficial. Já dizia Walter Benjamin que

4. A entrevista mencionada foi publicada no quinto número da revista *Vintém*, organizada pela Companhia do Latão, sob o título “Necrofilia É Amor ao Futuro”, e se encontra disponível online, na página oficial do grupo. Para ter acesso ao material: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/wp-content/uploads/2016/01/Vintem5.pdf>

“nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer”⁵. Exatamente por isso, “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”⁶. Merda!

Talvez, por isso, fosse provável que Italo Calvino estivesse certo ao afirmar que a única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos. Entretanto, é preciso avançar: é necessário ler os clássicos para entender a potencialidade que neles se encontra implícita e a doce violência simbólica por eles perpetuada. É conhecido um provérbio africano que afirma que, até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caçadas continuarão glorificando o caçador. Então, talvez seja este o momento para se acelerar o desabamento de antigas categorias, para que seja possível ver emergir, de algum desconhecido e inusitado território, a maior e mais potente força de subversão. Claro: alguns dirão que isso pode dar em merda – mas foi sempre a merda que impulsionou o teatro: merda!

Nota e Referências Bibliográficas

Parte dos argumentos elaborados ao longo deste texto também foram trabalhados, de forma cautelosa, por distintos autores, em suas respectivas obras. Abaixo, encontram-se sugeridos alguns títulos a todo aquele que também se propuser a uma investigação mais aprofundada, junto aos outros títulos que também foram utilizados no decorrer deste texto:

5. A declaração de Walter Benjamin encontra-se registrada em sua tese de número VI, em seu conhecido texto intitulado “Sobre o Conceito da História”, presente na coletânea discriminada na bibliografia deste escrito.

6. Embora esteja registrada no mesmo texto que a declaração anterior, esta pequena constatação não pode ser encontrada na tese de número VI, como a anterior, mas na de número VII.

ADORNO, T.W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.

_____. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

AGAMBEN, G.A. *Comunidade Que Vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ANDRESEN, S.M.B. *Dual*. Lisboa: Caminho, 2004.

BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CALVINO, I. *Por Que Ler os Clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FREUD, S. *Psicologia das Massas e Análise do Eu*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

HOBBSAWM, E. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

JAUSS, H.R. *A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LEHMANN, H. *Escritura Política no Texto Teatral: Ensaio Sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MÜLLER, H. “Necrofilia É Amor ao Futuro.” *Vintém – Companhia do Latão*. São Paulo, 1º sem. 2004. Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/wp-content/uploads/2016/01/Vintem5.pdf>. Acesso em 05 de junho de 2016.

_____. *Shakespeare: A Difference*. Fala de Heiner Müller no Shakespeare Festival. Weimar, 23 abr. 1988. Disponível em: <http://theater.augent.be/file/14>. Acesso em 07 de junho de 2016.

PAVIS, P. *A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SARTRE, J.P. *O Que É a Subjetividade?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. ■

O resto é com vocês

POR ALEXANDRE FRANÇA¹

Qual a importância dos clássicos? Essa é a pergunta que moverá o destino deste texto que agora lhes apresento. Uma pergunta de chumbo de tão sólida e impenetrável a princípio. Então vamos repetir silenciosamente a questão até tirar um sanguinho de suas bordas: *qual a importância dos clássicos?* Qual? Seria preciso se perguntar, antes de tudo: o que é um clássico? Fácil: um clássico é algo justamente importante, nada mais óbvio, nada mais tolo de virar uma pergunta. Logo, não precisamos mais escrever...

Espera: a pergunta que deve ser feita em primeira mão é outra – um clássico é importante para quem? Para a sociedade? Para um sujeito? Para o desenvolvimento do sujeito em sociedade? Antes, permitam-me dar uma definição diferente do que geralmente se considera ser um clássico (da literatura, do teatro, do cinema). Um clássico é um lugar que contém lugares. Um lugar onde dormimos, acordamos, vivemos, morremos, mas, fundamentalmente, um lugar que é um *lugar anônimo*. Permitam-me ainda falar deste lugar que contém lugares e que é um lugar anônimo. Seria ele um lugar de prazeres? Um lugar de repouso? Um lugar de tensão? Um lugar de alguma coisa?

1. Escritor, diretor teatral e músico, encenou, com a sua companhia, a Dezoito Zero Um, cinco das peças que escreveu, entre elas *Habitué* (2010), *Mínimo Contato* (2011) e *Billie* (2014). Em 2013, seu texto *Grimorium* participou da Mostra de Dramaturgia Contemporânea do Club Noir. Estreou recentemente o espetáculo *Limbo* no Sesc Ipiranga (do qual assina o texto e a direção), trabalho que marca a fundação de sua nova companhia paulista, a Coletivo de Heterônimos. Na área acadêmica, atualmente, França é pesquisador do curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, em nível mestrado, onde estuda trânsitos possíveis entre mitologia e dramaturgia contemporânea.

Teria ele um fim? Uma espécie de último dia, último minuto, último segundo – o apocalipse? Talvez. Há complicações, caminhos que enganam nossa percepção acerca do que é ou não um fim, ou mesmo do que é “alguma coisa”. Vamos pensar no nosso corpo. Quando sentimos prazer, um quadro de forças e afetos se conecta ao circuito da nossa estrutura nervosa fazendo com que algo se acenda na espinha. Mas esse quadro é determinado pela nossa memória corporal. Acontece que *a nossa memória se configura de maneiras diferentes em diferentes lugares*. Este momento da configuração, da relocação da memória do corpo, de um encaixe inexistente, impossível, mas que agora se faz possível, nós chamaremos aqui de gozo. Um prazer que é também um esvaziamento, ali onde esquecemos nosso nome próprio. Onde perdemos nossa identidade, mesmo que por alguns instantes.

Mas qual o sentido da expressão “lugar anônimo” aqui neste texto? Seria um endereço, a casa de alguém, as coordenadas de um satélite? Primeiramente, “lugar” vem da palavra *luccaris*, do latim vulgar, que em sua origem significava o local onde se protegiam as divindades. Devemos, assim, entender duas qualidades deste “lugar” originário. A primeira é a sua relação com o vulgar, que é, ao mesmo tempo, a relação com um dialeto menor, ou seja, com o menos falado oficialmente, mas que, de maneira múltipla, é mais utilizado intuitivamente. Este dialeto menor não seria o do senso comum, mas *um espaço de artesanaria*, onde as questões valorativas são, de certa maneira, dribladas. Nem melhor, nem pior – nem maior, nem menor – mas sempre em

relação a um outro. O lugar, então, que aqui nos interessa é o lugar do gesto livre para fora de mim, que prescinde de um horizonte fixo causal. Em segundo lugar, devemos depreender deste lugar etimológico a linguagem como limite divino, como território sagrado, ou seja, como corte radical entre o comum e o eterno. O lugar de que falamos, portanto, resgata o sagrado que reside fora dos movimentos reconhecíveis da razão, o lugar de estranhamento frente à convivência com uma natureza outra, ao usar o espaço do gesto sem fundamento – anônimo.

Uma outra pergunta: este lugar, o lugar anônimo, portanto, seria uma espécie de gozo da história? Podemos chamá-lo assim? “Gozo da história”? Não. Pois um lugar que contém lugares e que é um lugar anônimo não pode ter uma determinação fixa, uma imagem restritiva de seu modo de existir. Mas por que agora, em minha cabeça, a palavra gozo se relaciona com a palavra história? Seria uma espécie de erotismo inadequado se manifestando em um texto carente de lugar? O que um clássico tem a ver com esse prazer inigualável do gozo? Um gozo é aquilo que supõe um tempo de preparo, um tempo anterior, um tempo de intensidades que apontam para ele. Um lugar que é um “gozo da história” é, nesse sentido, um lugar que possui muitos tempos de muitos lugares, mas seria injusto chamar isso de gozo simplesmente – a palavra, qualquer palavra, é injusta. Ela, bem como a fotografia de um morto, em muitos sentidos, torna-se um imã para considerações e interpretações que (no nosso caso) apenas engoliriam o que pretendo falar nesta página em branco recheada de lugares. Voltamos à estaca zero: é preferível chamar o gozo da história simplesmente de lugar. Mas não sem avançarmos: esse lugar que contém muitos lugares e que aponta para uma espécie de gozo é um lugar sem lugar – por isso mesmo ele é “um lugar anônimo”. Uma espécie de objeto que, por

estar sem moradia, esqueceu seu nome social e deixou para uma história por vir a sua forma de uso. Mas de qual história falamos?

Sim, basicamente há a história dos livros, a história oficial, e há todo o resto. Um lugar, que contém lugares e é um lugar anônimo é o lugar do resto. Da história de resto. Foquemos nosso olhar nesse conceito – história de resto. A história de resto é justamente o que se diz, feita do resto. Mas o resto que eu falo aqui é também a história dos livros, contudo, é a parte dela que não se tornou palavra. Estranho isso. E um clássico da literatura não é feito de palavras? Sim. Mas a palavra, como já disse, é como uma fotografia. Quando olho para a foto da minha namorada, me lembro de coisas incríveis que, para outra pessoa, pode não ressoar da mesma maneira. A foto, no entanto, ela mesma, é apenas uma imagem sem vida que depende da minha imaginação para ter graça, para gerar uma narrativa. Agora isso que diz para mim e não ressoa no geral, nós chamamos de resto – ele está na história, mas não foi mostrado. Contudo, em um clássico, o resto é diferente de um resto individual, íntimo – o resto do clássico é aquele próximo de se tornar geral. *Ele reside ali na distância entre o íntimo que não se conta e o oficial que se anuncia*. Oficial, pois a sociedade, por *n* motivos, ao longo da história, o elegeu para ser guardado em sua biblioteca sem fundo – íntimo, pois, se é realmente um clássico, ele nunca para de contar o que não foi contado da palavra morta.

Agora vamos imaginar que a história mesma possui um corpo. E que, como um corpo humano, este corpo em um ato sexual se coloca como um objeto. Nós estamos em contato direto com a história. Nós somos seus “parceiros sexuais”. A relação com o clássico se coloca exatamente no momento em que entendemos poder brincar com o corpo da história, mas não qualquer brincadeira – um jogo que envolve a própria memória corporal da historicidade. Em certo momento, ela nos

coloca na posição de objeto – quando fazemos história. Em outros, nós colocamos a história como objeto. O clássico consiste no gosto que a história possui em se colocar como objeto diante de seu parceiro, da necessidade dela se colocar como um resto a que nós daremos voz, nos proporcionando um prazer sem medida. Mas, obviamente, que ainda assim não chegamos a um sentido preciso. Alguém poderia argumentar que isso não passa de uma abstração, e que o fazer e o jogar com a história são dois polos que se confundem a todo momento. E de fato o corpo da história é diferente do corpo comum. O que assistimos no céu atemporal desse outro lugar é o brilho de uma estrela e não o seu corpo. Pois, ainda no campo da abstração, mas quase chegando na pele de algum sentido, dizemos: o corpo da história é a constelação formada por luzes de corpos que não mais existem. São essas luzes em que caímos de boca, metemos a mão, banhamos nossos neurônios com o presente em que jamais estivemos. Mas aqui chegamos a outro ponto: o clássico se determina pela sua possibilidade de uso.

Nada mais chato do que uma imensa biblioteca sendo utilizada para coquetéis e reuniões do clube do mosaico das senhoras da igreja do sono absoluto. Um clássico torna-se um zumbi quando submetido a essas condições. Uma coisa deve ser deixada clara: livros se determinam pelo uso que se fazem deles. Aqui falamos então de qualquer livro, não apenas de clássicos. *E talvez por isso um clássico se torne um clássico: pelos múltiplos usos que ao longo da história se fez de sua substância.* Estamos mais próximos de responder a questão central deste texto: qual a importância dos clássicos? Mas, talvez, a conclusão a que devemos chegar é que a pergunta deveria ser outra: qual a importância do *uso* que eu faço de obras chamadas (por convenção e, por que não, mérito) clássicas? Um clássico usado para

decorar a estante do apartamento é apenas uma imagem decorativa morta – como a palavra. A decoração, como o nome mesmo diz, é a arte da repetição artificial. Isso pode ser usado para nos acalmar, para nos harmonizar com nosso próprio modo de vida, ou mesmo para montarmos uma peça de teatro que necessita deste recurso², mas pode também nos enganar, ao nos acostumarmos com a cômoda alienação de seu movimento invariável. Nada mais lutuoso do que saber um texto “decor” – um belo espetáculo para pais e educadores que necessitam da certeza do aprendizado mesmo que ele venha de uma repetição invariável do mesmo. Sabemos um texto decor quando repetimos sua aparência exaustivamente em nossas mentes com o intuito, não de alimentar a história, mas de alimentar nossas relações sociais narcísicas. A importância do clássico está em seu uso, na maneira como extraímos o resto que ainda não foi contado de sua história, para, justamente, alimentar o movimento de sua memória, dar subsídios para que ela não morra, não se torne arquivo morto. É parecido com o trabalho que a criança tem ao encontrar novos desenhos escondidos na ligação dos pontos luminosos que vislumbramos no céu. Usar um clássico é achar as novas ligações, os novos desenhos proporcionados pela própria luz do passado, ou pela escuridão de um presente ainda sem rosto. Eis portanto a resposta para a questão central deste texto: a importância de um clássico se dá na medida de sua potência criativa imanente ao uso que se faz deste clássico. Um clássico parado, sem uso, é uma superficialidade em prontidão, trajeto pra turista ver, foto de comida no Instagram. Por isso, para concluir, podemos dizer: nunca em um texto a expressão “o resto é com vocês” fez tanto sentido. ■

2. Por favor, não vão dizer por aí que estou defendendo que um ator não deve decorar seu texto. Até porque sabemos que um bom ator não faz somente isso, não é mesmo?

O primeiro encontro com o papel

POR PACO ABREU¹

Em 2015, o Teatro Escola Macunaíma me pediu para elaborar roteiros para estudo a partir de seis autores teatrais: William Shakespeare (1564-1616), Bertolt Brecht (1898-1956), Tennessee Williams (1911-1983), Nelson Rodrigues (1912-1980), Jorge Andrade (1922-1984) e Plínio Marcos (1935-1999). Estes autores são os dramaturgos que nossos alunos e professores estudam no PA1, o primeiro semestre de formação técnica de atores em nossa Escola, na disciplina Análise Ativa, segundo Nair Dagostini²:

A análise ativa consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática, que se complementa e concretiza na prática através do processo de criação do ator, envolvendo todo seu aparato psicofísico (DAGOSTINI, 2007, p. 22).

Os autores são estudados através da Análise Ativa em uma “práxis”, palavra de origem grega que traz aproximação entre a teoria e a prática, como um princípio filosófico para a construção do conhecimento.

Esta experiência se dá no PA1; esta sigla é inspirada no termo “preparação do ator”, retirada da tradução norte-americana, publicada no Brasil, de uma das produções escritas de Stanislávski.

Cristiane Takeda³ traz, em seu doutorado, *Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislávski: Os Caminhos de uma Poética Teatral*, os títulos originais de Stanislávski de três de suas obras publicadas no Brasil: *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo Parte 1: O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador da Vivência – Diário de um Aprendiz*, traduzido no Brasil da edição norte-americana como *A Preparação do Ator*; *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo Parte 2: O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador da Encarnação – Materiais Para o Livro*, traduzido por *A Construção*

1. Professor do Teatro Escola Macunaíma há 18 anos, diretor e mestre em Artes Cênicas pela ECA / USP. É doutorando pela mesma instituição em Pedagogia do Teatro, Formação do Artista Teatral, com orientação da professora doutora Maria Thais e pesquisa sobre a linhagem direta do pensamento artístico-pedagógico de Stanislavski na formação de diretores-pedagogos russos.

2. Bacharel em Direção Teatral e licenciada em Arte Dramática pela UFRGS, cursou pós-graduação na Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo (LGTMIK), onde foi aluna de G.Tovstonógov. É doutora em Literatura e Cultura Russa pela FFLCH / USP.

3. Atriz formada pela ECA / USP e doutora pela mesma instituição, é autora do livro *O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou* (Perspectiva, 2003).

da Personagem; e *O Trabalho do Ator Sobre o Papel – Materiais Para o Livro*, traduzido por *A Criação de um Papel* (TAKEDA, 2008, p. 18).

Diego Moschkovich⁴, em encontro na SP Escola de Teatro, em janeiro de 2014, no ciclo de palestras intitulado 150 Anos de Stanislávski, compartilhou o que seria a sua escolha de tradução para as três obras citadas acima escritas por Stanislávski: *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criativo da Experiência do Vivo*; *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criativo da Corporificação*; *O Trabalho do Ator Sobre o Papel*.

Os títulos de Stanislávski nas traduções de Takeda e Moschkovich nos dão pistas sobre um princípio do Sistema Stanislávski: o diálogo permanente entre a consciência e a expressão artística do ator sobre si mesmo e sobre os papéis que representa em sua busca contínua de autenticidade, em seu estado de presença, em cena.

Voltando aos dramaturgos estudados no PA1, como os aproximá-los de nossos alunos? Como estabelecer diálogos entre as vivências propostas em sala de aula e as características de linguagem dos autores estudados? Como auscultar para além da biografia do autor? Como compreender as conjunturas do período histórico vivido pelo dramaturgo e os universos retratados em suas obras? Como investigar as relações contidas entre as personagens? Como aproximar este material à experiência de nossos alunos?

O senhor é tão jovem, tem diante de si todo o começo, e eu gostaria de lhe pedir [...] para ter paciência em relação a tudo

que não está resolvido em seu coração. Peço-lhe que tente ter amor pelas próprias perguntas [...] viva agora as perguntas (RILKE, 2013, p. 43).

O início da jornada de investigação de um ator em relação a uma obra é um processo de aproximação entre sistemas. Diálogo entre aquele que estuda, seu contexto, seu corpo em ação, suas ideias, seu pensamento e o universo do autor. Aproximar sujeitos através da Análise Ativa, onde o ator estuda para o jogo da cena e onde a experiência da cena o aponta para o que é preciso estudar. Aproximar também significa questionar, relativizar, relacionar tempos, mundos, perspectivas, eu em relação. Descortinar o visível e o invisível. Problematicar a vida ordinária, comum do cotidiano, e relacioná-la à dimensão espiritual de novos contextos em diálogo com o meu universo. Que temas identifico na relação que construirei com o autor que estudo? Como transpor o que estudo para a experiência da cena?

Um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas [...] uma intensa quantidade de noções [...] ideias [...] um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário [...] algo de sistema atômico, de núcleo. Do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana. [...] Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória (CORTÁZAR, 1974, 154).

Como investigar a estrutura dramaturgica, os Acontecimentos de um texto teatral? O plano social, as relações entre as personagens, sua classe social, seu contexto? Como compreender

4. Cursou Artes Cênicas na Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo (LGITMIK) e é tradutor de *Stanislávski Ensaia – Memórias* (É Realizações, 2016). Sua palestra "Algumas Reflexões Sobre a Atualidade do Sistema Stanislávski" foi publicada na revista *Caderno de Registro Macu*, edição n.5, primeiro semestre de 2014.

o plano literário do autor, suas ideias, seu estilo de escrever? Como tornar os diálogos propostos entre as diferentes personagens em palavras praticadas, em busca de sentidos. Análise através da ação.

Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie (SHAKESPEARE, 2010, p.70-71).

Partilho aqui o relato de Mila Vidal, atriz formada pelo Teatro Escola Macunaíma em 2016, escrito para o ritual de formatura Evoéros 3:

Permanece a vontade de crescer, aprender, evoluir... Ver que a arte agrega muito à vida das pessoas [...] permanece a busca pelo autoconhecimento e desenvolvimento como pessoa e atriz. Levarei comigo os amigos que fiz, aprendizados sutis, olhares verdadeiros. Tudo que aprendi foi válido. Talvez algumas coisas eu entenda daqui a um tempo e outras eu nunca entenda, mas levarei essas questões, essas dúvidas!!! Aprendi e levarei comigo que as perguntas constroem mais do que as respostas.

Mila, quando diz que levará essas questões, se refere às seguintes perguntas formuladas aos formandos: “Em minha jornada de formação no Teatro Escola Macunaíma, o que permanece em mim, sustenta-me? E o que eu levarei para novos voos, novas jornadas que se iniciarão?”

Entre as raízes das primeiras experiências de formação de um ator em seus diálogos iniciais com autores, como William Shakespeare, Bertolt Brecht, Tennessee Williams, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Plínio Marcos, e as asas de uma atriz em voo, em busca de novos diálogos, evoco a figura dos rapsodos.

Na antiguidade grega, os rapsodos circulavam pelas cidades e aldeias declamando os poemas; segundo a sabedoria popular, “andavam em boa companhia” é o que se dizia deles. Assim era dito, pois eles declamavam Homero e Hesíodo de cor, ou seja, com o coração; eles os compreendiam e os declamavam belamente. Declamar belamente estaria associado a agir com intuição, inteireza e sabedoria, em coerência entre o pensar e o agir.

Este artigo tem por princípio a partilha de roteiros de estudo para os nossos alunos e leitores da revista *Caderno de Registro Macu*. O desejo é que eles contribuam não como guias, mas como sementes, para que cada um de nós possa empreender a sua jornada na construção de sentidos.

O primeiro encontro com o papel. (...) Para mim, o verdadeiro momento deveria ser mais oculto e mágico; ele é mais luminoso e ritualístico por que, em última análise, dará nascimento a uma nova vida. Começar com uma leve, e até vaga sensação, mesmo que depois se revele imprecisa; essa sensação ainda será capaz de deixar o ator livre. Todo ator experiente sabe que um bom papel nunca se revela de imediato. Pelo contrário, é como se ele brincasse de esconde-esconde com o ator; ele sugere possibilidades [...] é um jogo [...] exige do ator a habilidade de ser leve, sincero, aberto e livre (ALSCHITZ, 2014, p. 29-30).

Referências Bibliografia

ALSCHITZ, Jurij. *A Vertical do Papel*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DAGOSTINI, Nair. *O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski Como Base Para a Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo Pelo Diretor e Ator*. Tese de doutorado, Departamento de Literatura e Cultura

Russa, São Paulo, USP, 2007.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TAKEDA, Cristiane Layher. *Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislávski: Os Caminhos de uma Poética Teatral*. Tese doutorado, Departamento de Artes Cênicas, São Paulo, USP, 2008. ■

Estudo sobre autores do PA1

POR PACO ABREU

O roteiro aqui compartilhado foi elaborado para encontro com os professores do Teatro Escola Macunaíma, em 2015, acerca do diretor, dramaturgo e pensador alemão Bertolt Brecht (1898-1956).

Meu trabalho na elaboração do roteiro se deu no garimpo das citações, na elaboração de títulos para cada uma delas, nos grifos propostos para acentuar determinados conteúdos e no encadeamento de um percurso que apresenta quatro blocos.

O primeiro bloco traz nove enunciados (títulos), elaborados a partir de citações de Sérgio de Carvalho e Matteo Bonfitto que têm como foco interfaces entre Constantin Stanislávski (1868-1938) e Bertolt Brecht. Formulações stanislávskianas, como Análise Ativa, Superobjetivo e Ação Transversal, poderão ser observados em perspectiva com o pensamento de Brecht.

O segundo bloco expõe a palavra do pensador alemão sobre o teatro, em ensaios reunidos do seu livro *Teatro Dialético*, publicado no Brasil, em 1967, pela editora Civilização Brasileira.

São treze citações do pensamento de Brecht acerca de importantes enunciados, como Teatro Épico, Efeito de Distanciamento, *Gestus* Social e Historicização.

O terceiro bloco apresenta novas citações de Sérgio de Carvalho, diretor, professor de dramaturgia e crítica teatral da Escola de Comunicações e Artes da USP, dramaturgo à frente da Companhia do Latão, grupo de teatro brasileiro que tem em seu trabalho extenso diálogo com o pensamento de Brecht; e Matteo Bonfitto, ator, performer, diretor e professor do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. O bloco mostra olhares de Carvalho e Bonfitto sobre a atualidade de Brecht e a possibilidade de uma função transformadora da arte.

O último bloco traz trecho de um texto dramatúrgico de Brecht, *De Nada, Nada Virá*, onde o pensador alemão nos expõe, em forma teatral, uma reflexão sobre o que pensa do ator e do teatro e uma citação brechtiana que dialoga com a seguinte pergunta: "Qual a atitude produtiva, face à natureza e à sociedade, que nós, crianças de uma era científica, tornaremos prazerosamente em nosso teatro?" ■

Roteiro sobre Bertolt Brecht (1898 - 1956)

POR PACO ABREU

BLOCO 1

1 – Stanislávski e Brecht – O lugar comum

“Para o primeiro [Stanislávski], um ator deveria buscar coisas como a emoção, a empatia, a dramaticidade. E para o segundo [Brecht], uma atuação se marcaria pela racionalidade, frieza, narratividade.”

CARVALHO, Sérgio de. “Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht.” In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 79.

2 – O processo de construção das personagens

“[...] Brecht o concebeu em **três fases**: a primeira, na qual o ator busca registrar as primeiras **impressões, dúvidas e o reconhecimento das contradições da personagem**; a segunda, que diz respeito **ao mergulho do ator no processo de identificação com a personagem**; e a terceira, que é quando **o ator busca ver-se de fora, do ponto de vista da sociedade, intervindo dessa forma sobre a construção feita na fase anterior**. [...] o ator do teatro épico, o ator dialético, produz o efeito de estranhamento por meio do tratamento dado ao ‘gesto social’ ou *gestus*.”

BONFITTO, Matteo. “A Ação Física Como Elemento Estruturante do Fenômeno Teatral – Bertolt Brecht: o *gestus* – síntese crítica e dialética da ação.” *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. p.65.

3 – Ações Físicas segundo Stanislávski e Brecht

[...] o *método* propõe que os ensaios de uma peça de teatro **não comecem pelo “trabalho de**

mesa”, pela leitura seguida da discussão de ideias, **mas sim pelos exercícios de improvisação com os acontecimentos da história**. Uma primeira leitura do texto, por parte dos atores, pode até ocorrer, mas somente para que sejam estudados os fatos a serem improvisados. Nunca haverá uma memorização das palavras anterior à experimentação prática. **O importante é descobrir, pelo ato de improvisar, as ações e relações que geram a necessidade das palavras.**”

CARVALHO, Sérgio de. “Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht.” In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 79.

“[...] **a inversão proposta por Stanislávski**, até por ser muito mais trabalhosa, **obriga a um afastamento das generalizações emocionais e retóricas, que tanto conduzem aos clichês**. O ator que improvisa em bases lógicas trabalha com o particular, não com o geral da personagem. Não poderá se valer de nenhuma chave psicológica pronta porque terá antes que estudar a situação concreta em que a personagem se encontra em cada cena.”

CARVALHO, Sérgio de. “Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht.” In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 79-80.

“A tarefa, disto que também se chama ‘**análise ativa**’, **é recriar o mundo imaginário que antecede a escrita das palavras** [...] Através de idas e vindas entre exercícios de palco e peça original, de comparações entre falas improvisadas e o texto do autor, ocorrerá uma incorporação

quase espontânea das **palavras precisas, tomadas tão mais necessárias quanto maior for a proximidade entre as ações cênicas e dramatúrgicas.**"

CARVALHO, Sérgio de. "Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht." In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 80.

4 – Nos escritos do poeta alemão sobre Stanislávski

"[...] temos mais do que **admiração pelo método das ações físicas**. Temos uma atenção, tipicamente brechtiana, **à visão dialética dos conselhos clássicos de Stanislávski**: o ator que representa um bêbado no palco não deve mostrar a volubilidade e a voz pastosa, mas sim os esforços para andar em linha reta e parecer sóbrio. O ator que representa o homem mesquinho deve mostrar o esforço para parecer generoso. Não representar a raiva, mas a tentativa de controlá-la."

CARVALHO, Sérgio de. "Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht." In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 82.

5 – Superobjetivo e Ação Transversal

"Foi para encontrar um acesso claro às contradições, que Stanislávski pedia a seus atores a definição de uma **'supertarefa' (ou superobjetivo)** da peça e da personagem. Quando se conhece o propósito geral, o motivo maior do ator ter se concentrado naquela trajetória e não em outra, quando se avalia seu diálogo com as próprias contrafaces, desvios e ocultamentos, é que a totalidade da peça se

anuncia. **Stanislávski concebia a ação teatral, portanto, como 'transversal'**. A linha contínua de ação se manifesta em indecisões, oscilações e tentativas cambiantes, num conjunto que perfaz a complexidade da vida. **Cada 'ação transversal' contém suas contra-ações, que a reforçam.**"

CARVALHO, Sérgio de. "Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht." In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 83.

6 – Títulos de cenas em Brecht – Exposições Supertarefa

"Os sempre elucidativos títulos de cenas de Brecht podem ser lidos como exposições da supertarefa. Stanislávski já tinha percebido que nenhum ator fará uma visualização, reunindo imagens da vida da personagem que o motivem a agir no palco, sem ter em mente um **ponto de vista organizador**, dado pelas ações. O que o teatro dialético faz é mostrar, **em cada personagem, o ponto de vista ideológico** subjacente."

CARVALHO, Sérgio de. "Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht." In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 84.

7 – O realismo épico

"[...] toma partido das classes progressistas com base no exame das contradições sociais vigentes. [...] **a representação brechtiana** procura um tipo de realismo em que a **"supertarefa"** seja **anticapitalista**.

CARVALHO, Sérgio de. "Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht." In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da*

Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 83-84.

“Enquanto a dialética do drama é baseada nas **contradições subjetivas das personagens**, sendo a história no máximo um pano de fundo que emoldura as relações interpessoais, **o teatro de Brecht procura uma formalização dialética** em que as contradições objetivas (sociais, históricas etc.) se materializem nas contradições subjetivas das personagens, não havendo dualismo entre umas e outras, mas sim interação dialética. Cabe, então, ao grupo de atores dar especial atenção às contradições da peça.”

CARVALHO, Sérgio de. “Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht.” In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 84 (nota de rodapé).

8 – Brecht e Stanislávski

“**A diferença está no conjunto artístico das relações da cena**. Acredito que seja a totalidade das interpretações organizadas como espetáculo, com seu jogo de distanciamento entre as personagens, sustentado por uma dramaturgia de forma aberta às intervenções críticas do público, o que possibilita a ‘imagem praticável do mundo’ brechtiana.”

CARVALHO, Sérgio de. “Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht.” In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 84.

9 – Kusnet, Stanislávski e Brecht

“[...] tinham em comum a atitude científica diante do teatro. Para eles, prática e teoria não se separavam. **Dedicaram-se à abordagem experimental, o velho e bom caminho da tentativa e erro. Conheciam bem a diferença que faz um trabalho coletivo não alienado,**

em que os atores são donos dos meios de produção simbólica da cena e pensam e imaginam por conta e risco. Refutaram, cada um a seu jeito, o idealismo normativo, que impõe à vida ficar correndo atrás das ideias. **Aprenderam a encarar as relações humanas em sua materialidade mais íntima**. São artistas de uma era científica, quando poucos entenderam que a serventia da ciência é **melhorar a vida, não de alguns, mas de toda a humanidade**. Por isso, não se eximiram da tarefa de influenciar e ajudar os outros.”

CARVALHO, Sérgio de. “Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht.” In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009, p. 85.

BLOCO 2

10 – Com a palavra, Bertolt Brecht

A – A interpretação épica / Distanciamento / O espectador

“**Durante os quinze anos que se sucederam à Primeira Guerra Mundial**, alguns teatros alemães experimentaram **uma forma bastante nova de interpretação, cujas características tipicamente narrativas e descritivas e a introdução de comentários em forma de coros e projeções**, lhe valeram o nome de *épico*. O ator utilizava uma técnica um tanto complexa, distanciando-se da personagem e apresentando as situações de tal maneira, que **o espectador era forçado a exercer seu espírito crítico**.”

BRECHT, Bertolt. “Cena de Rua – Modelo de uma Cena de Teatro Épico.” In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.141.

B – Efeito de Distanciamento – *Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt* ou Efeito-D

“Trata-se, em resumo, de uma **técnica**

de representação que permite **retratar acontecimentos humanos e sociais, de maneira a serem considerados insólitos**, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais. **A finalidade** deste efeito é **fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social**, a possibilidade de **exercer uma crítica construtiva.**"

BRECHT, Bertolt. "Cena de Rua – Modelo de uma Cena de Teatro Épico." In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.148.

C – Relação com o público

"A utilização do **V-Effekt**, para a referida finalidade [uma nova técnica de representação], exige a premissa de **remover tudo que é 'mágico' do palco e da plateia** e evitar que se originem 'campos hipnóticos'. Por esta razão não se efetuou a tentativa de criar a atmosfera de um ambiente determinado no palco (um quarto à noite, uma rua no outono) nem a tentativa de criar impressões tornando mais lento o ritmo das falas; **evitou-se começar a 'aquecer' o público** por meio de estímulo dos sentimentos e também 'enfeitá-lo', **por meio de uma representação com músculos tensos; resumindo, não foram feitos esforços para colocar o público em transe** e para lhe dar a ilusão de assistir a um acontecimento normal que não foi ensaiado."

BRECHT, Bertolt. "Uma Nova Técnica de Representação." In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.160.

D – Quebra da quarta parede

"Naturalmente **precisamos abandonar a concepção de que existe uma quarta parede** separando ficticiamente o palco do público e que é causadora de ilusão de que o pano de boca realmente existe, de que não há público. Nestas circunstâncias é possível, em princípio, que o ator se dirija diretamente ao público."

BRECHT, Bertolt. "Uma Nova Técnica de Representação." In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.161.

E – Primeiras leituras

"[...] o ator só deve utilizar empatia ao trabalhar o seu papel durante os ensaios, quando estes estão em um estágio inicial. [...] O ator deve evitar qualquer identificação prematura e durante o maior tempo possível a sua atividade deve ser a de quem lê para si (e não para os outros). Um procedimento importante é a *memorização das primeiras impressões.*"

BRECHT, Bertolt. "Uma Nova Técnica de Representação." In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.162.

F – Contradição

"**O ator** deve ler o seu papel com uma atitude de espanto e contradição. Ele **deve compreender as características e saber avaliar, não só o desenrolar dos acontecimentos, como também o comportamento da personagem que irá interpretar**; ele não pode aceitar nada como dado, que 'não poderia deixar de acontecer desta maneira', que 'era de se esperar em virtude do caráter desta pessoa'. Antes de memorizar as palavras ele deve memorizar o que causou espanto e o que sentiu ser contraditório. [...] No palco, durante todas as passagens essenciais, **o ator deve encontrar e fazer pressentir alternativas que indiquem o contrário daquilo que está representando**; isto é, deve interpretar de uma maneira que ele mostre o mais claramente possível uma alternativa, que a sua representação **faça com que sejam pressentidas outras possibilidades** e que ele só está representando uma das variantes possíveis. [...] Naquilo que ele faz deve estar compreendido o que ele *não* faz."

BRECHT, Bertolt. "Uma Nova Técnica de Representação." In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.163.

Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.162.

G – O ator deve assumir uma visão crítica da sociedade

“Ao estabelecer a linha dos acontecimentos e da caracterização das personagens ele deve salientar os traços que pertencem ao âmbito da sociedade.”

BRECHT, Bertolt. “Uma Nova Técnica de Representação.” In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.165.

H – Gestus Social

“A finalidade do Efeito-D é distanciar o *Gestus* social que **é inerente a todos os acontecimentos**. *Gestus* social significa: **a expressão mímica e de gestos, das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época**. [Quando o Rei Lear – 1º ato, 1ª cena –, dividindo o seu reino entre as filhas, rasga um mapa do país, o ato da divisão se torna distanciado. A atenção não fica dirigida somente sobre o reino, porém, ao usar o reino tão nitidamente como propriedade particular ele esclarece um pouco a base da ideologia da família feudal. No *Júlio César*, o assassinato do tirano por Brutus se torna distanciado, se Brutus durante um dos seus monólogos nos quais ele acusa César de tirano maltrata um escravo que o serve. Como Maria Stuart, Helene Weigel¹ utilizou um crucifixo, que estava preso no seu pescoço, como leque para se abanar graciosamente – nota de rodapé.] **A formulação do acontecimento que o revela para a sociedade é facilitada, inventando-se títulos para as cenas**. Estes títulos devem ter o caráter histórico.”

BRECHT, Bertolt. “Uma Nova Técnica de Representação.” In: *Teatro Dialético*. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.165.

I – Historicização

“**O ator deve representar os acontecimentos como acontecimentos históricos**, isto é, que só acontecem uma vez, que **são transitórios** e que **estão unidos a uma determinada época**. O comportamento das pessoas nestes acontecimentos não é simplesmente humano e imutável, tem certas particularidades, **tem características ultrapassadas e a serem ultrapassadas em virtude do caminhar da História** e está **sujeito à crítica do ponto de vista de cada época posterior**. O desenvolvimento constante nos distancia o comportamento daqueles que nasceram antes de nós.”

BRECHT, Bertolt. “Uma Nova Técnica de Representação.” In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.165.

J – No período do nazismo e durante a guerra

“[...] o que se praticava então como teatro de uma era científica não era ciência, mas ainda teatro, e as inovações acumuladas, surgidas numa época em que era impossível demonstrações práticas [...], faz com que se torne necessária a análise deste tipo de teatro à luz de preceitos estéticos, ou determinar pontos de uma estética que se adapte a esta espécie de teatro. Seria demasiado difícil, por exemplo, tentar explicar a teoria do distanciamento, fora de uma ótica estética.”

BRECHT, Bertolt. “‘Pequeno Organon’ Para o Teatro” In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 182-183.

L – O objetivo – divertir

“Teatro consiste em: apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados relatados ou inventados, entre seres humanos, com o objetivo de divertir. Empregamos sempre o termo com esse

1. (Viena, 1900 - Berlim Leste, 1971), uma das mais importantes atrizes de sua geração, foi casada com Bertolt Brecht.

sentido, trate-se de teatro antigo ou moderno.”

BRECHT, Bertolt. “‘Pequeno Organon’ Para o Teatro” In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.183.

M – Há de se narrar uma história

“[...] de modos diferentes **para que os gregos possam se divertir com a inevitabilidade das leis divinas**, quando a ignorância não impedia a punição; para que **esses franceses se deliciem com o gracioso sentimento de autodisciplina que os códigos palacianos** exigiam dos senhores do mundo, ou **os ingleses da era elisabetana, com seu culto do novo indivíduo, liberto totalmente de inibições.**”

BRECHT, Bertolt. “‘Pequeno Organon’ Para o Teatro” In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.185-186.

N – O prazer dado pela representação

“[...] purificações espirituais de Sófocles, dos atos de sacrifícios de Racine, ou dos sanguinários instintos de Shakespeare, apossando-nos das esplêndidas e grandiosas emoções das principais personagens dessas peças.”

BRECHT, Bertolt. “‘Pequeno Organon’ Para o Teatro” In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 186.

BLOCO 3

11 – Atualidade de Brecht

“Porque discutir Brecht hoje, [...] implica uma **‘verificação geral do estado do mundo’**, implica **perceber as transformações históricas** que fizeram com que o principal alvo da **crítica brechtiana – a sociedade capitalista tradicional** – se modificasse a ponto de hoje o capital ter se tornado um ‘fator loucamente dinâmico da sociedade’, em relação à qual **é**

preciso reposicionar o tema marxista da desnaturalização, base da técnica do distanciamento brechtiano.”

CARVALHO, Sérgio de. “A Atualidade de Brecht.” In: *Companhia do Latão*. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#2>>.

12- Distanciamento

“[...] qual o ponto de vista a adotar para o distanciamento, na medida em que as coordenadas de classe que permitiam o agrupamento não são as mesmas [?].

CARVALHO, Sérgio de. “A Atualidade de Brecht.” In: *Companhia do Latão*. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#2>>.

“[...] em Brecht o distanciamento não é só uma técnica pela qual a cena se torna ‘estranha’ para efeito de riso, crítica ou apenas de melhor contemplação. [...] É um **mecanismo de integridade pelo qual toda a obra se mantém em movimento intencional** ao se pôr em questão, ao se mostrar como, **simultaneamente, próxima e distante**. Discutir a atualidade da obra brechtiana é, assim, uma exigência crítica dela mesma.”

CARVALHO, Sérgio de. “A Atualidade de Brecht.” In: *Companhia do Latão*. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#2>>.

13 – A arte deve transformar o homem

“[...] mas isso só é possível, segundo ele [Brecht], **quando o homem passa a reconhecer a si e à realidade que o envolve como passíveis de transformação**, quando o homem passa a ver-se em uma existência historicizada.”

BONFITTO, Matteo. "A Ação Física Como Elemento Estruturante do Fenômeno Teatral – Bertolt Brecht: o *gestus* – síntese crítica e dialética da ação." *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 64.

"Mas para isso é preciso **que se lide com a realidade na sua complexidade, não amenizando as tensões, mas reconhecendo suas contradições**. É nesse sentido que a **atitude dialética** se faz fundamental, tornando-se eixo de suas práticas e teorizações. A partir de tal atitude, Brecht chegará à elaboração do *Verfremdungseffekt* – **o efeito de distanciamento ou estranhamento**."

BONFITTO, Matteo. "A Ação Física Como Elemento Estruturante do Fenômeno Teatral – Bertolt Brecht: o *gestus* – síntese crítica e dialética da ação." *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 64.

14 – Efeito de Distanciamento

"[...]torna-se o meio através do qual os processos narrativos e a atitude dialética serão traduzidos cenicamente. Tal efeito, por sua vez, **envolve inúmeros procedimentos que acompanharão praticamente todo o processo de construção das personagens** e do espetáculo, desde a abordagem do 'acontecimento' presente na obra, até a escolha e definição de cada gesto de uma personagem: leitura do texto na terceira pessoa, leitura do texto no passado e no futuro, leitura das rubricas em voz alta, execuções particularizadas das canções (*songs*)..."

BONFITTO, Matteo. "A Ação Física Como Elemento Estruturante do Fenômeno Teatral – Bertolt Brecht: o *gestus* – síntese crítica e dialética da ação." *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 64-65.

15- "Gesto"

"[...] Brecht refere-se ao 'gesto' não como sendo um recurso ligado somente ao corpo

do ator, mas como **um conceito aplicável a outros elementos do espetáculo: o 'gesto' da música, o 'gesto' dos figurinos, do texto...** Ele diferencia, neste sentido, 'gesto' e 'gesticulação'.

BONFITTO, Matteo. "A Ação Física Como Elemento Estruturante do Fenômeno Teatral – Bertolt Brecht: o *gestus* – síntese crítica e dialética da ação." *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 65.

"Por 'gesto' não se deve entender a gesticulação: não se trata de movimentos das mãos que têm a finalidade de sublinhar e de esclarecer, mas sim uma atitude de conjunto. 'Gestual' é a linguagem que se baseia no gesto assim entendido: uma linguagem que demonstra determinadas atitudes daquele que as assume diante de outras pessoas."

BRECHT, Bertolt, apud Matteo Bonfitto. "A Ação Física Como Elemento Estruturante do Fenômeno Teatral – Bertolt Brecht: o *gestus* – síntese crítica e dialética da ação." *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. p.65.

BLOCO 4

O – **"Qual a atitude produtiva, face à natureza e à sociedade, que nós, crianças de uma era científica, tornaremos prazerosamente em nosso teatro?"**

"Trata-se de uma atitude crítica. Perante um rio, ela consiste em seu aproveitamento; perante uma árvore frutífera, em enxertá-la; perante o movimento, a construção de veículos e aeroplanos; perante a sociedade, em fazer revolução."

BRECHT, Bertolt. "'Pequeno Organon' Para o Teatro" In: *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.191.

16 – De nada, nada virá

(Comédia)

(Início da peça, canção e coro)

OS ATORES CUMPRIMENTAM PUBLICAMENTE O PENSADOR

Os Atores carregam o Pensador, sentado em uma cadeira, para o palco e postam-se diante dele.

Os Atores – Há muito tempo, pensador, você não aparece no teatro. Neste meio tempo, trabalhamos e progredimos muito.

O Pensador – Se vocês progrediram o suficiente, podemos finalmente iniciar! O que vocês vão representar hoje?

Os Atores – Hoje à noite íamos apresentar a peça “Uma tragédia americana”. Mas como veio inesperadamente, pensador, representaremos uma peça para você.

O Pensador – É bom saber que é indiferente o que irão apresentar.

Os Atores – Explique aos espectadores o que se passa aqui em cima. Não estão acostumados com o pensamento no teatro. E nós não sabemos fazer isso.

Primeiro Ator – Atores como nós existem muitos.

Segundo Ator – Nem tantos.

Primeiro Ator – Ainda assim, existem alguns, mas público existe aos montes.

Segundo Ator – Nem sempre.

Primeiro Ator – Às vezes. Mas raramente um pensador vem até aqui.

O Pensador – Vou pensar alto, se isso não atrapalhar meu próprio pensamento. Então o que querem representar?

Os Atores – Vamos representar hoje a vida dos homens entre os homens.

O Pensador – O que querem provar com isso?

Os Atores – Não sabemos. O que acha que poderá ser provado, se apresentarmos a vida dos homens entre os homens?

O Pensador – De nada, nada virá.

Os Atores –???

O Pensador – Como o homem não é nada, ele poderá vir a ser tudo.

Os atores vão para suas mesas de maquiagem.

A FALA DO PENSADOR DIRIGIDA AOS ATORES

O Pensador – Tenho algumas indicações a fazer. Se quiserem que eu leve a sério as suas ações, não

atuem com aquela empolgação que observamos em pessoas que acreditam dizer, através da emoção, quase tudo. No desenvolvimento de suas ações, não mostrem um ódio excessivamente forte, para que eu possa me dar o tempo de comparar as suas ações com as que guardo em minha memória e para que eu possa comparar as ideias que vocês manifestam com aquelas que eu conheço. Não mostrem aquilo que o homem faz como se fosse evidente. Não o aproximem demais de mim, prefiro que o tornem estranho, para que eu possa conhecê-lo melhor. Pois, acima de tudo, desejo assumir aquela atitude, sentado em minha cadeira, adequada a um pensador, ou seja, uma atitude de busca do conhecimento.

Primeiro Ator – Sabemos o quanto lhe devemos. Quando pedimos que se sente em nosso palco, é porque queremos melhorar a reputação desse palco.

BRECHT, Bertolt. “De Nada, Nada Virá.” *Teatro Completo*, v.12. São Paulo: Paz e Terra, 1965, p. 261-262.

Referências Bibliográficas

BONFITTO, Matteo. “A Ação Física Como Elemento Estruturante do Fenômeno Teatral – Bertolt Brecht: o *gestus* – síntese crítica e dialética da ação.” *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. “De Nada, Nada Virá.” *Teatro Completo*, v.12. São Paulo: Paz e Terra, 1965.

CARVALHO, Sérgio de. “Ações Físicas Segundo Stanislávski e Brecht.” In: *Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular: 2009.

_____. “A Atualidade de Brecht.” In: *Companhia do Latão*. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#2>>. ■

entrevista



Clássicos do teatro revividos na memória de uma grande atriz

Entrevista com Bibi Ferreira

POR ROBERTA CARBONE
FOTOS DE IGOR BOLOGNA

A entrevista a seguir foi realizada em 23 de abril de 2016, após o último dia da temporada paulistana de Bibi Ferreira Canta Repertório Sinatra. E, apesar dos muitos compromissos e do desgaste da apresentação, ela nos recebeu em seu camarim, no Teatro Renaissance, para algumas perguntas. Com seus 94 anos, Bibi quase não dá mais entrevistas ou fala publicamente, preservando sua voz para as apresentações. No entanto, a atriz conserva a graciosidade e o charme que tanto encantam seu público, além de uma voz impecável. Um ícone de nossa atuação, sua fala revela a valorização de qualidades características de certa tradição teatral, ao mesmo tempo em que expressa traços ainda reconhecidos na atualidade, como todo bom clássico.

Eu queria que você contasse como começou no teatro. É verdade que você entrou, ainda bebê, para substituir uma boneca que havia desaparecido dos bastidores?

BIBI FERREIRA – É verdade! Foi substituição de uma boneca que desaparece da contrarregragem. Então alguém disse: “Tem a filha do Procópio, uma menininha que nasceu outro dia. Se a mãe deixar!” A mãe deixou e eu entrei com 21 dias de nascida.

E que espetáculo era?

BIBI – *Manhãs de Sol*, de Oduvaldo Vianna, que depois foi meu padrinho.

Bibi, o meu pai sempre se lembra do *Monólogo das Mãos*, que seu pai fazia e que você também faz, não é?

BIBI – O Vianna escreveu exclusivamente para papai. Quem fez também foi o Lúcio Mauro. Quando eu quis fazer, foi ele que me mandou o texto completo. Inclusive fui madrinha de casamento do Lúcio.

Como é ser filha de dois grandes artistas?

BIBI – Mamãe era bailarina. Agora, ser filha de Procópio, eu ouvia muito: “É a cara do pai.” Realmente eu sou muito parecida com papai, sabe?! Posições, posturas na vida. E papai tinha uma coisa que ninguém consegue, eu não consigo, ele tinha uma voz falando maravilhosa, uma voz fortíssima. Ele falava em segredo no palco e a gente ouvia da última fila. Pessoa maravilhosa, meu pai. Mamãe talvez tenha sido a pessoa mais bonita fisicamente, e por dentro também, que eu conheci em minha vida. Mamãe era muito bonita. Todos os traços do rosto de mamãe eram perfeitos. Cabelo cacheado caído nos ombros... Mamãe era muito bonita!

Como eles se conheceram?

BIBI – Foi assim: o meu avô, Antonio Izquierdo, foi convidado para vir reger – ele era regente de orquestra – um espetáculo em um teatro lírico no Rio de Janeiro que hoje não existe mais. E ele resolveu trazer, porque era época de férias, a filha, que era mamãe. Então ele trouxe mamãe,

ainda pequena, para o Rio de Janeiro. Meu pai começava a carreira no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro. E ele conheceu mamãe, que era muito linda, e ele também muito lindo. Jovens, os dois se encantaram um com o outro e acabaram casando.



Apresentação de Bibi Ferreira Canta Repertório Sinatra no

Bibi, desde quando você começou até hoje, quais são as principais diferenças que você observa no teatro?

BIBI – Não tem diferença. O teatro é uma coisa tão simples que não tem diferença de trezentos anos para cá ou trezentos anos para lá. É um palco, a

plateia e o texto. Não existia nem luzes naquela época. E o principal é o autor de teatro. Esse autor, eu conheci alguns, como meu padrinho Oduvaldo Vianna, um grande autor. Ele teve uma peça chamada *Amor*, que foi feita para a Dulcina de Moraes. Dulcina ficou séculos cantando, fazendo

Ernani Fornari¹ foi um grande autor. É muito ruim você dizer “o”, artigo definido, masculino, singular. É muito difícil falar de um autor, porque tem muita gente boa. Mas tem gente muito boa que não escreveu para teatro e eu perguntaria o porquê essa gente não escreveu para teatro.



Teatro Renaissance, em abril de 2016.

a peça *Amor*, de Oduvaldo, que era casado com Abigail Maia, que se tornou minha madrinha também. Por isso que eu me chamo Abigail.

Para você, quem seria um autor clássico do teatro brasileiro, um grande autor?

BIBI – Um grande autor... Nós tivemos muitos.

Uma das minhas perguntas seria dirigida – ele não existe mais – mas seria para, por exemplo, Érico Veríssimo. Um talento para escrever. *Olhai*

1. (Rio Grande, 1899 - Rio de Janeiro, 1964), foi um escritor, poeta, teatrólogo e historiador brasileiro, cuja obra literária transita entre o Simbolismo e o Modernismo.

os *Lírios do Campo*, coisa mais bela! “Olhai para os lírios do campo”, Jesus falou. Enfim, os autores de teatro mais ligados a mim e que eu considero, o meu padrinho Oduvaldo Vianna, que escreveu essa peça *Amor* para Dulcina, entre muitas outras peças. Eu fiquei muita ligada a esse pessoal, que se tornou uma família, um núcleo fechado. E isso foi muito bom pelas conversas. Eu me lembro que o meu padrinho, ele costumava pedir um cafezinho e ficava remexendo, remexendo com a colher o açúcar com o café, e aquilo levava séculos: ele tomando e explicando como era o teatro que ele fazia, que é exatamente o que se faz até hoje. O teatro não muda e, por isso, o teatro é eterno, porque ele é simples. Não procure muito encrenca, porque não precisa.

O que você destacaria nas peças do Oduvaldo Vianna?

BIBI – A graciosidade do linguajar, a forma dele colocar as frases na peça. O linguajar muito carioca, por sinal, muito brasileiro. Isso que era o bonito do Oduvaldo e que é muito nosso.

E o que você acha que se mantém dele nas gerações posteriores, como em seu filho Oduvaldo Vianna Filho?

BIBI – É um pouco difícil dizer, porque o Vianinha era uma pessoa um pouco esquiva da nossa geração. Ele ficava muito longe da nossa geração. E é muito difícil você comparar um filho com o pai. Por causa das circunstâncias, por causa da política da época. O Vianinha era um homem que me impressionava muito pela beleza física. Ele era um dos homens mais bonitos que eu conheci em minha vida. Ele era extremamente querido comigo. Ele me abraçava muito. Uma vez ele me perguntou: “Escuta, Bibi, por que você, quando faz *O Homem de La Mancha*, usa calcinha vermelha?”, e eu respondi: “Mas que pergunta besta, Vianinha.” Ele então disse: “Não, é porque eu vejo você no palco, andando com aquela calça vermelha.” E eu falei: “Mas era justamente para você notar.” (*Risos.*)

Neste momento da entrevista, Bibi faz uma pausa. Ela pega uma grande taça que estava apoiada sobre



IGOR BOLOGNA



IGOR BOLOGNA



IGOR BOLOGNA

uma mesa do camarim, para beber um gole d'água misturada a pouco de açúcar.

BIBI – Minha garganta seca e eu não posso ficar tossindo. Porque tossir arranha as cavernas que nós temos na garganta. Quando nós temos a sorte de ter alguma voz... Você sabe que voz não existe, né? Só existe uma coisa chamada respiração. Minha professora, dona Ilza Correa, ela viveu durante dez anos com o Mario Del Monaco, que era o maior tenor do mundo naquela época. Ela tinha histórias maravilhosas para contar. E, ao estudar com a dona Ilza, ela dizia: “Ninguém precisa dessa coisa horrorosa de dizer ‘voz’, mas sim ‘respiração!’” E ela me ensinou a respirar a ponto de eu ainda não estar rouca depois de fazer toda essa temporada, e estar conversando com você em um tom suave, e não perder a faculdade da fala limpa. Porque ela me ensinou a respirar, que é o mais importante para falar.

Quais seriam os grandes autores internacionais para você?

BIBI – Eugene O'Neill é um grande teatrólogo. Eu acho O'Neill o melhor, indiscutível. Por quê? Bom, cada um tem a sua opinião. Mas eu acho O'Neill, porque ele conseguiu, em *Desejo*, sintetizar todos os sentimentos do coração humano. E é por isso que eu acho O'Neill o melhor autor.

Nós, no Teatro Escola Macunaíma, trabalhamos a partir do sistema de Constantin Stanislávski. Mas você viveu uma época em que ele ainda não havia chegado ao Brasil. Como se dava então o processo de construção de personagens?

BIBI – Olha, eu vou te contar, nós temos um autor aqui no Brasil que eu considero um dos maiores do mundo: Martins Pena. Se você pegar a obra do Martins Pena e ler *O Noviço*, por exemplo... Eu logo me apaixonei. Quando eu entrei em contato com ele e li *O Noviço*, eu estudei muito para fazê-lo. Eu fui ao médico para ver se eu podia fazer isso e, durante uns dois meses, eu tentei botar a voz mais grave para fazer o famoso Padre Carlos. E isso me custou muito trabalho. Mas o mais difícil que eu achei nesse papel, que é o mais difícil da

minha vida, não foi descer a voz para parecer um rapaz, mas foram as mãos femininas. Eu tinha que ser um homem e ainda por cima padre. Um jovem padre! O que você faz com as mãos? Isso foi o difícil do papel. E talvez das coisas mais difíceis mesmo, para além do papel de padre.

Mas você chegou a trabalhar com o Stanislávski?

BIBI – Eu cheguei a trabalhar com a obra dele sim. Meu pai, Procópio Ferreira, foi quem me apresentou. Era ele quem abria todos os caminhos para mim. Papai era um homem muito ilustre, muito lido. Ele sabia mais de teatro que muita gente. E eu cheguei a conhecê-lo como homem de teatro. Papai levava uma vida muito simples. Ele fazia duas sessões por noite, das oito às dez horas e das dez à meia noite. Ele saía do teatro, ia jantar na Rua São José, que tinha um restaurante chamado Minhota. Ali ele jantava e depois ia para casa. Mas, nesse jantar, ele recitava tudo o que você queria. Papai era um grande declamador como eu jamais imaginei encontrar na minha vida, no meu cotidiano. Papai tinha o poder da fala. Ele tinha uma voz deslumbrante, forte, perfeita, limpa; e um grande conhecimento da língua. Papai conhecia a língua portuguesa a fundo. E ele lia muito os estrangeiros portugueses para nós, com o nosso sotaque. E era muito bonito, por exemplo, ver papai fazer *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas. Ele tinha um volume vocal de dar inveja. Quando ele começava a recitar Dantas e outros por aí, era uma coisa maravilhosa! Eu acho que o maior talento que eu conheci na minha vida ou li a respeito foi Procópio Ferreira.

A essa altura, Bibi dava sinais de cansaço, tendo em vista ser este o último dia de uma temporada de quase um mês, de sexta a domingo, com duração de setenta minutos cada apresentação. Antes da entrevista, ela fez questão de atender todos que queriam falar ou tirar fotos com ela.

Entrevista transcrita e pré-editada por Igor Bologna, com edição final de Roberta Carbone. ■

Bibi Ferreira: a eterna primeira-dama do teatro brasileiro

POR ANA PAULA BELING¹

Quero apresentá-los à minha família: Aída, minha mãe, corista da Cia. de Revistas Belasco [Velasco]; minha tia Dora, contorcionista; minha prima Lídia, trapezista; meus tios-avós, acrobatas, os Queirolo; os palhaços Chicharrão, Chic-Chic e Torresmo; meu primo Verdaguer, humorista; meus tios bem distantes dos Pampas – os gloriosos Podestá – fundadores do teatro na Argentina; meus bisavós maternos – que se conheceram cantando a ópera *Marina* em Montevidéu; meu avô materno, o maestro-regente Antonio Izquierdo; papai, Procópio Ferreira, que vocês conheceram e com quem riram tanto; e vovó Mama Irma que, não tendo nenhuma aptidão artística, alugou um camarote para assistir à vida.

Bibi Ferreira

De influência artística na família, Bibi Ferreira nunca pôde se queixar. Filha do grande ator brasileiro Procópio Ferreira com a bailarina espanhola Aída Izquierdo, Bibi Ferreira iniciou sua carreira no teatro muito jovem, impregnada pelas diferentes trajetórias artísticas de sua raiz familiar. O circo, o teatro, a música, a vida mambembe, o respeito ao público e a responsabilidade com a profissão foram herdados de seus pais, de seus tios, de seus primos, de seus avós, de seus bisavós, também artistas.

Era ano de 1922, mês de julho, Rio de Janeiro, quando nasceu Abigail Izquierdo Ferreira, nossa Bibi: “Nunca fui Abigail! Sempre fui Bibi

(FFEREIRA, 2001).” Com apenas 24 dias de vida, a pequena Bibi – que levava o nome de sua madrinha, Abigail Maia, esposa de Oduvaldo Vianna, seu padrinho – estreou no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, antigo nome do Teatro João Caetano. Seu pai apresentava a peça *Manhãs de Sol*, de Vianna, ao lado de Abigail. Minutos antes da peça começar, uma boneca – que representava um bebê em cena – sumiu dos bastidores. A solução foi, então, entrar com a pequena Bibi em cena – que estava no camarim –, no lugar da boneca. Abigail Maia, sua madrinha, entrou com Bibi no colo, substituindo a boneca desaparecida.

Depois desta primeira aventura nos palcos, Bibi Ferreira começou, aos três anos de idade, a trabalhar na Companhia Velasco de Revista, em Santiago, no Chile. Sua mãe, Aída, havia partido a trabalho com esta companhia e Bibi Ferreira seguiu com a mãe. Nesta companhia, aprendeu seu primeiro idioma, o espanhol. Participou de várias produções, pertencendo à companhia por dois anos. Tornou-se “la niña de Velasco” e muitos não acreditavam que se tratava de uma criança precoce, mas sim de uma anã: “Minha babá era o camarim (FERREIRA, 2001).”

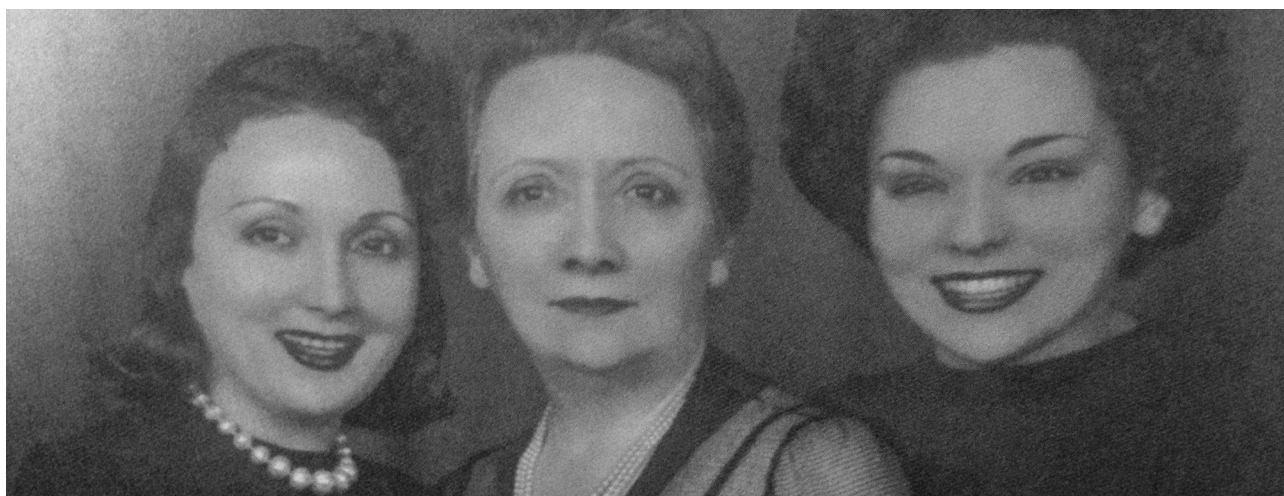
Retornou ao Brasil com aproximadamente sete anos de idade e ingressou na escola de dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Aos dez anos, formada em piano, começou a compor. Aos quatorze anos, já havia publicado mais de dez músicas próprias. Tinha certeza de que seria bailarina. Tocava violino e dava aulas de violão. Por ser filha de artistas, teve recusada a sua matrícula no conservador Colégio Sion. Estudou, portanto, no Colégio Anglo-Americano, se destacando pela facilidade em aprender.

Segundo Bibi Ferreira, sua vontade primeira não era a de ser atriz. Queria ser bailarina, inicialmente. Depois, seu desejo de estudar

1. Mestra em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), do Centro de Artes da UDESC. Licenciada e Bacharela em Teatro, pela mesma universidade. Atriz, cantora, diretora, arte-educadora e produtora cultural.



Bibi Ferreira aos três anos, entre os pais, Aída Izquierdo e Procópio Ferreira. Foto cedida pelo ator José Fernandes, extraída do livro Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco (Montenegro e Raman Livros, 2003).



Aída Izquierdo, sua mãe, dona Irma, sua avó, e Bibi Ferreira. Foto extraída do livro *Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco* (Montenegro e Raman Livros, 2003).

música aflorou e era esse o caminho que queria trilhar. Porém, uma dificuldade financeira sofrida por seu pai fez com que a menina se aproximasse do teatro.

Recebi um telegrama de papai, que na época encontrava em temporada em São Paulo, dizendo: "Quer estreiar comigo próxima temporada Teatro Serrador? Responda. Beijos. Procópio." Por longo tempo demorei em responder. Já estava encaminhada no balé, em muitos estudos e sacrifícios, não pensava em entrar para o teatro. Mas acabei aceitando o convite de papai (FERREIRA, apud VILHENA, 2000, p. 29).

Sendo assim, aos dezoito anos de idade, em 28 de fevereiro de 1941, Bibi Ferreira estreou profissionalmente no teatro, na Companhia Procópio Ferreira, atuando no espetáculo *La Locandiera*, de Carlo Goldoni, que, no Brasil, na tradução de Gastão Pereira da Silva, recebeu o nome de *O Inimigo das Mulheres*. Bibi, com sua Mirandolina, a estalajadeira, conquistou o público, que lotou o Teatro Serrador, no Rio de Janeiro.

Segundo a artista (2008), ela não teve escolha e a paixão pelo teatro foi como a de um casamento arranjado:

Eu entrei para o teatro sem saber o

que era o teatro. Entrei, porque meu pai não ia bem. Eu não tinha a mínima ideia de fazer teatro, nunca tinha pensado em fazer teatro. Nem decorar uma poesia, nem coisíssima nenhuma. A arte de falar eu nunca usei. Eu ia ao teatro... Eu fui um bom público sempre! Porque eu assisti a tudo! Às companhias estrangeiras que vinham, portuguesas, francesas e às nossas, pelo amor de Deus! Eu assisti a toda a carreira de Dulcina, eu assisti a Olga Garrido, eu assisti a Jayme Costa, Eva Todor, a todo mundo eu assisti. Então, eu fui sempre um grande público. Mas, de repente, como as moças daquela geração, da minha geração, não tinham opinião... Era assim: "Você vai entrar para o teatro, porque o negócio aqui com o seu pai não vai bem, e o seu pai precisa de um estouro!" [...] Aí, como eu não tinha opinião, eu entrei para o teatro. [...] Foi um casamento arranjado! Porque eu entrei e depois é que veio a paixão. [...] Eu comecei a descobrir a palavra. A beleza da palavra. A inflexão. O poderio. E quando eu descobri isso, aí o casamento deu certo. Eu comecei a me entregar a esse casamento."

Bibi Ferreira, com a ajuda de seu pai e também com tudo o que herdou de sua mãe e da família Queirolo, transformou-se em uma das maiores e mais completas artistas do Brasil. Ao lado do pai,

Bibi manteve a tradição do teatro mambembe. Mas a carreira na Companhia Procópio Ferreira não durou muito, pouco mais de três anos, e após ser intimada a fundar sua própria companhia – “Minha filha, juntos somos uma bolsa só. É melhor nos separarmos” (FERREIRA, apud VILHENA, 2000, p. 41) – nasceu, então, em 1944, a Companhia de Comédias Bibi Ferreira. Atuou como a primeira-atriz em um novo repertório variado de clássicos, revistas e comédias ligeiras. Amadurecia a atriz, atuando em papéis cômicos, dramáticos, musicais, etc. Desempenhou incontáveis personagens com características absolutamente distintas durante toda a sua carreira. Para a atriz, a cada personagem um novo desafio. Foi Mirandolina, Miriam, Isabel, Vana, Dora, Catarina, Rebecca, Aurélia, Isabela, o noviço Carlos, Elisa, Dolly Levi, Dulcineia Aldonza, Joana, usando de uma versatilidade que impressionou público e crítica, desde os seus primeiros passos no palco.

Foi em *Divórcio (A Bill of Divorcement)*, de Clemence Dane, que Bibi Ferreira estreou como diretora. Neste espetáculo, voltou a trabalhar com seu pai e trabalhou também como tradutora e intérprete. Mas não somente se arriscou na atuação e na direção. Bibi Ferreira também experimentou o papel de dramaturga, característica sua como artista muito pouco conhecida e explorada. Em 1943, a Companhia Procópio Ferreira estreou um espetáculo denominado *Bendito Entre as Mulheres*. O texto, de Bibi Ferreira, foi escrito a pedido de seu pai. Apesar de ter sido levado primeiramente ao público, *Bendito Entre as Mulheres* não foi o único, nem o primeiro texto de Bibi Ferreira. Em 22 de junho de 1945, Bibi Ferreira estreou, já em sua própria companhia, o espetáculo *Angelus*, também de sua autoria.

Para Bibi, de todas as funções já exploradas como artista em sua trajetória, a de dramaturga foi a mais fraca e a menos cultivada. Dado seu grau de perfeccionismo, desistiu desse lado cênico após essas duas incursões na escrita para a cena.

Um dia, no meio de uma excursão pelo Nordeste, impressionada com as notícias



Bibi Ferreira como Mirandolina, personagem de O Inimigo das Mulheres. Foto extraída do livro Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco (Montenegro e Raman Livros, 2003).

do grande sucesso que Eva [Todor] acabava de alcançar em Portugal, reuni o elenco e propus que embarcássemos de Recife para Lisboa. Dito e feito: poucos dias depois embarcávamos na terceira classe do navio Alcântara (FERREIRA, apud VILHENA, 2000, p. 87).

Em 1956, a Companhia de Bibi Ferreira estreou, em Portugal, no Teatro Monumental de Lisboa, as comédias *Diabinho de Saias*, de Normal Krasna, e *A Pequena Catarina*, de Régis Gignoux e Jacques Therry. Contudo, a crítica, que esperava da atriz e de sua companhia a apresentação de grandes clássicos do drama, se decepcionou. A temporada em terras portuguesas foi desastrosa. Deolinda Vilhena (2000, p. 87) conta que: “Bibi chegou a ficar presa num hotel, em Santarém, como garantia do pagamento das diárias. Pressionados pelo frio e pela fome, os atores compraram passagens para retornar ao Brasil.” Um dia antes, porém, do embarque, a companhia improvisou

um número variado, com música e dança. Foi neste momento em que Bibi Ferreira chamou a atenção do empresário português Carlos Lopes que, impressionado com a sua habilidade para *show-woman*, convidou a atriz para estelar espetáculos de revista em Lisboa.

A Companhia Bibi Ferreira retorna ao Brasil, portanto, sem a sua diretora. Em terras portuguesas, Bibi fez oito revistas, cinco comédias, um disco – *Quando Bate um Coração* – e algumas direções de peças com Procópio Ferreira no elenco, em um tempo de quase quatro anos (1956-1960).

Entretanto, não teria sido esta temporada o seu primeiro sucesso internacional. Dez anos antes, em 1946, Bibi Ferreira estreou, em sua companhia, no Brasil, um de seus grandes sucessos: *Rebecca*, uma adaptação do romance homônimo de Daphne du Maurier. Assistindo a este espetáculo, um grupo inglês, que se encontrava no Brasil à procura de uma atriz brasileira que falasse inglês para estelar um filme que seria rodado na Amazônia e na Inglaterra, se impressionou com a atuação de Bibi Ferreira. Um teste foi realizado e a atriz foi aprovada para sua primeira atuação internacional: o filme *The End of the River* (O Fim do Rio), dirigido por Michael Powell. Atuou, então, ao lado do famoso ator indiano Sabu, de Esmond Knight e Torin Thatcher, em uma das primeiras produções da *Pinewood Studios*, após a Segunda Guerra Mundial.

Tendo o primeiro ator do filme sofrido um acidente durante uma cena, atrasando as gravações, Bibi Ferreira aproveitou a ocasião para aproveitar seu período em Londres e entrar em contato com o embaixador inglês, que conseguiu para a atriz permissão para estudar na *Royal Academy of Dramatic Art*. Lá, sem poder se inscrever como aluna regular, estudou interpretação, direção, cultura teatral e filosofia de palco, frequentando as aulas como aluna ouvinte. Sua estadia em Londres durou cerca de dois anos, e além da gravação do filme e dos estudos na *Royal*, teve a oportunidade de assistir a diversos espetáculos e ensaios que potencializaram sua formação teatral.

Logo após seu retorno da temporada em Portugal, Bibi Ferreira inaugurou, no ano de 1960, a *TV Excelsior*, em São Paulo, dando início a uma carreira de grande sucesso na história da televisão brasileira. Em 31 de julho de 1960, ocorreu a inauguração oficial da emissora, com o programa *Brasil 60*, apresentado por Bibi, em uma transmissão direta do Teatro da Sociedade de Cultura Artística. O programa, que era composto por entrevistas, quadros de humor, reportagens diversas, musicais, etc, marcou o início de um longo período da artista na mídia televisiva com programas do mesmo ou semelhante gênero: *Brasil 61*, *Brasil 62*, *Bibi Sempre aos Domingos* – programa com oito horas de duração e precursor deste formato na televisão



Bibi Ferreira e Mara Rúbia na revista *Escândalos*, em 1950. Foto extraída do livro *Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco* (Montenegro e Raman Livros, 2003).

brasileira –, *Teleteatro Brastemp* – programa de transmissão de teleteatros, que levava ao ar clássicos da dramaturgia universal, com a direção de Antunes Filho e com Bibi Ferreira assumindo os papéis principais –, *Bibi ao Vivo*, *Bibi Série Especial*, *Sete Mulheres*, *Bibi Apresenta Jobim*, *Festival do Carnaval*, *Curso de Alfabetização Para Adultos*. Apesar da audiência e do sucesso enorme conquistados como apresentadora e entrevistadora, Bibi Ferreira sentiu que sua carreira na televisão murchou a partir da criação do programa gravado e editado.

Embora já tivesse realizado muitas revistas, tanto em Portugal, quando na Praça Tiradentes, foi na década de 1960, que Bibi Ferreira se lançou aos musicais. Apesar de nunca ter atuado nos musicais da *Metro Goldwin Mayer*, como sonhou um dia, Bibi foi a única atriz brasileira a integrar os três elencos das montagens nacionais dos musicais norte-americanos *My Fair Lady* (Minha Querida Dama), de 1962 a 1965; *Hello, Dolly* (Alô, Dolly), em 1965; e *Man of La Mancha* (O Homem de La Mancha), de 1972 a 1974. Além da atuação em musicais, o envolvimento de Bibi com a música ainda levou a atriz à gravação de alguns discos: em 1963, gravou o LP *Bibi Ferreira em Pessoa*, recebendo prêmio dos críticos do jornal *Correio da Manhã*; e, após cada sucesso no palco dos musicais norte-americanos, gravou um disco para cada um deles – *Minha querida lady*, *Alô, Dolly* e *O Homem de La Mancha*.

De 1975 a 1978, explodiu nos palcos brasileiros de uma forma surpreendente – ou “com vigor de fera enjaulada”, conforme o crítico Sábato Magaldi –, como Joana, na primeira montagem de *Gota d’Água*, texto de Chico Buarque com Paulo Pontes, sob a direção de Gianni Ratto. Por este desempenho, Bibi Ferreira recebeu seu primeiro Prêmio Molière de Melhor Atriz, em 1976, referente ao ano de 1975 e, em 1977, o Prêmio APCA – Associação Paulista dos Críticos de Artes – de Melhor Atriz. Em 1980, voltou aos palcos com o mesmo espetáculo, porém em uma nova versão, agora sob sua própria direção.

Mas foi em 1983 que estreou o trabalho que, para Bibi Ferreira, representa o auge de sua carreira: “Piaf é a maior forma de emoção que já



Bibi Ferreira na TV Excelsior. Foto de German Lorca, extraída do livro Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco (Montenegro e Raman Livros, 2003).



Bibi Ferreira em Alô, Dolly. Foto de Carlos, extraída do livro Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco (Montenegro e Raman Livros, 2003).



Bibi Ferreira como Dulcineia em *O Homem de La Mancha*. Foto da *Manchete*, extraída do livro *Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco* (Montenegro e Raman Livros, 2003).



Bibi Ferreira como Joana em *Gota d'Água*. Foto de Sommer Andrey, extraída do livro *Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco* (Montenegro e Raman Livros, 2003).

mandei para a plateia. É um ponto alto em minha carreira" (FERREIRA, apud MONTENEGRO; RAMAN, 2003, p. 156). *Piaf, a Vida de uma Estrela da Canção*, musical de Pam Gems, com direção de Flávio Rangel, ficou trinta anos em cartaz, ganhando também, mais tarde, uma outra versão com o nome de *Bibi Canta e Conta Piaf*.

Em 1991, Bibi estreou no Rio de Janeiro um gênero de espetáculo que veio a se estender por anos: *Bibi in Concert*, comemorando seus cinquenta anos de carreira, com a participação de setenta músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, além de um coro com 24 solistas. O roteiro era da própria Bibi. Nos anos a seguir, realizou *Bibi in Concert 2* (1994), *Bibi in Concert 3* (2004), *Bibi in Concert 4* (2011), fazendo sempre, com o roteiro, um painel de sua carreira.

Em 2001, estreou *Bibi Vive Amália*, em homenagem à cantora de fado Amália Rodrigues. E, no mesmo ano, lançou *Simplesmente Bibi*, comemorando seus sessenta anos de carreira. Em 2007, voltou aos palcos com uma dramaturgia de Juca de Oliveira, *Às Favas Com os Escrúpulos*, ao lado do ator-dramaturgo no elenco, sob a direção de Jô Soares. Em 2012, estreou *Bibi – Histórias e Canções*, voltando ao gênero de espetáculo musical com orquestra e coro, levando como roteiro um painel de grandes momentos de sua carreira. Em 2013, comemorou os trinta anos de *Bibi Canta e Conta Piaf*. E em 2015, estreou seu mais novo trabalho, *Bibi Ferreira Canta Repertório Sinatra*. Segundo a própria artista, seu próximo trabalho deve ser cantando Dorival Caymmi, um sonho antigo que deve se realizar em breve.

Bibi Ferreira manteve, durante toda sua carreira, a tradição do teatro-profissão, herança deixada principalmente por seu pai, Procópio Ferreira. E como um de seus lemas, a artista traz a opção pelo público. O respeito pelo público, a responsabilidade em levar arte para quem comprou seu trabalho antes mesmo de conhecê-lo, e a vontade de sempre agradar a plateia são características da profissional que Bibi Ferreira se tornou logo cedo.

A escolha da artista é sempre por um trabalho desafiador para si mesma. Bibi gosta de desafios

e não vê o teatro como mediador para a fama ou para o *glamour*. O teatro é o seu trabalho e seu “ganha-pão”. Ela, que nasceu praticamente dentro do teatro, confessa que nunca pôde escolher muito. Desde jovem, aprendeu que sem disciplina e seriedade profissional não iria a lugar algum. Focada sempre no trabalho, levou uma vida totalmente voltada para a sua arte. Avesa a qualquer tipo de saudosismo, para Bibi Ferreira, o que interessa é o que fará amanhã. Afinal, o importante é sempre continuar.

[...] por que persiste, em cada um de nós, que lhe acompanhou a carreira, a sua avassaladora presença? Por que a sensação de que ela é a atriz, a cantora, a estrela, sim, de magnitude maior e personalidade mais forte do nosso palco? Por que a impressão de que a vi ontem em Piaf, antes de ontem em Bibi in Concert, de que Gota d'Água continua em cartaz? Por que ela nos mantém cativos de uma sedução cuja intensidade se mantém constante, independente de quando e onde fomos marcados pelo seu fascínio? A resposta é óbvia: porque Bibi Ferreira não é simplesmente a maior atriz do país. Ela é a única artista brasileira que, pelo talento, rigor, disciplina e paixão, torna possível em nossa fantasia a ilusão do primeiro mundo (OLIVEIRA, apud MONTENEGRO; RAMAN, 2003, p. 182).

Para Juca de Oliveira, Bibi Ferreira constituiu-se em uma escola de atuação e canto para todos os brasileiros. Para o ator e dramaturgo, Bibi Ferreira é um fenômeno que, lamentavelmente, dificilmente virá a se repetir neste país. E digo mais, Bibi Ferreira é a eterna primeira-dama do teatro brasileiro, e creio que isso ninguém há de negar.

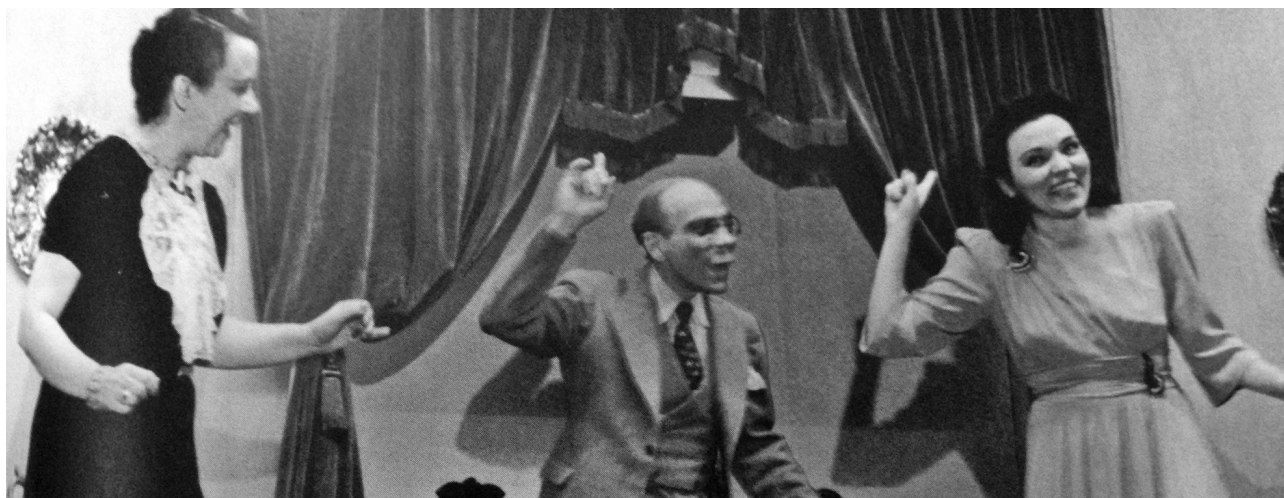
Referências Bibliográficas

FERREIRA, Bibi. “Bibi Por Bibi.” *BIBI-PIAF*, 2001. Site sobre vida e obra de Bibi Ferreira e de Edith Piaf, organizado por Angela Glavan. Disponível em: <http://bib-piaf.com/bibi_e.htm>. Acesso em: 25 mar. 2013.

_____. “Bibi Ferreira no Sem Censura” (parte 2). *Sem Censura Especial (TV Brasil)*, 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=EPnzSd7QOs>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

MONTENEGRO, Marcus; RAMAN, Nilson (orgs.). *Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco*. Rio de Janeiro: Montenegro e Raman Livros, 2003.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. *Bibi Ferreira – A Trajetória Solitária de uma Atriz Por Seis Décadas do Teatro Brasileiro*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Artes Cênicas, São Paulo, USP, 2000. ■



Bibi Ferreira na peça Tudo Por Você, com seu pai, Procópio Ferreira. Foto de Vieira, extraída do livro Bibi Ferreira: Uma Vida no Palco (Montenegro e Raman Livros, 2003).

Jornada por *Verás Que Tudo É Mentira*: dos fios à trama

POR TEJAS (LÍVIA FIGUEIRA)¹

Para a mãe-aranha aquilo não passava de mau senso. Para quê tanto labor se depois não se dava a indevida aplicação? Mas a jovem aranha não fazia ouvidos. E alfiatava, alfinetava, cegava os nós. Tecia e retecia o fio, entrelaçava e reentrelaçava mais e mais teia. Sem nunca fazer morada em nenhuma. Recusava a utilitária vocação da sua espécie.

- Não faço teias por instinto.
- Então faz por quê?
- Faço por arte.

Infinita Fiandeira, Mia Couto

Tecelões de vida e de arte

A peça *Verás Que Tudo é Mentira*² foi montada pela turma de PA2 da unidade da Adolfo Gordo no segundo semestre de 2015, período cujo tema da mostra era Tecendo Vidas Com o Fio do Texto. A turma era formada por jovens estudantes que, em sua maioria, participariam, naquele período, do primeiro processo de montagem teatral de suas vidas.

Convidada a trabalhar com um grupo que estava no início de sua formação atoral e afetada pelo tema que nos foi proposto, era inevitável que despertassem em mim algumas questões. Estava clara a relação entre ator e tecelagem de vida. Mas de que forma esse mesmo tema se relacionaria com o ofício do artista pedagogo? Seria tal profissional também uma espécie de tecelão? Teceria vidas? Ou seria muita prepotência pensar tal possibilidade? Quais são as matérias primas do trabalho do artista pedagogo? O que tece? Tece? Inspira tecelagens?

1. Atriz, professora, palhaça e pesquisadora. Formou-se na pedagogia de Jacques Lecoq na Escuela Internacional de Teatro Berty Tóvías (Barcelona) e atualmente é mestranda pela ECA/USP. Atuou e ministrou workshops de teatro físico e palhaço na América Latina, Europa e África. É professora no Teatro Escola Macunaíma desde 2008.

2. *Verás Que Tudo É Mentira* é uma peça de Reinaldo Maia, adaptação do romance *Capitão Fracasso* (Capitaine Fracasse), do francês Théophile Gautier. Nesta montagem, estavam no elenco: Alessandra Asriel, Anderson Galiza, Daniel Neves, Danni Cirino, Dayane Arrebola, Diego Gonçalves, Dinho Takagaki, Ed Bretas, Guilherme D'Lucio, Iris Nascimento, Jean Xavier, Jun Sapuppo, Letícia Bertolino, Letícia Gianotto, Maíra Modesto, Marina Soares, Matheus Toniuzzi, Murillo Nascimento e Tom Oliveira. A assistente de direção foi Júlia Barnabé. Todo o processo de montagem foi apresentado e debatido em reuniões quinzenais no Projeto Chama, no qual professores partilham e discutem a pedagogia e a formação de atores a partir do Sistema Stanislávski.

Alimentada por todas essas perguntas que se respondiam e se refaziam ao longo do processo fui, junto com o grupo, ajudando a tecer nosso caminho. Como será melhor revelado ao longo desse artigo, a presença era nosso guia e cada fio foi recebido e trabalhado com alegria, entusiasmo e uma dose de ansiedade e caos, que não pode ser diferente em um processo de criação. Tecidos, texturas, cores e tramas foram inspiradores para a criação de exercícios e metáforas que alimentaram e guiaram essa trajetória investigativa, criativa e receptiva. Foi assim que tecemos nosso processo:

Descoberta dos primeiros fios: cores, texturas, possibilidades

Sempre dedico os primeiros encontros do semestre para criar espaços e situações que me permitam explorar dois territórios principais: o primeiro, a introdução de um treinamento que é construído durante as semanas iniciais, de acordo com a necessidade técnica/ética que detecto em cada grupo. Normalmente, em uma turma de PA2, esse treinamento se relaciona com o trabalho do ator sobre si mesmo e dele com o coletivo – abre-se um espaço inicial para o olhar e a percepção presente de si, do outro e do todo.

O segundo, a detecção de temas que, de alguma forma, estejam em ebulição no grupo naquele momento e que, em um futuro breve, irão se tornar as sementes para a escolha do texto a ser trabalhado ao longo do processo. Acredito que tais temas se relacionem com o que Jurij Auschitz diz sobre a “ideia do papel” (2012, p. 30). Para ele, a ideia – ou o campo das ideias – existe e está aqui desde sempre. O paradoxo consiste no fato de que estamos o tempo todo em busca dela, enquanto na realidade é ela quem sempre nos procura.

Meu desejo no início dos processos – e nesse não foi diferente – é tentar abrir espaços para que essas ideias, esses temas em ebulição que clamam por serem “descobertos” assim o sejam. O que anseia ser dito por esse coletivo nesse momento? O que os

move como artistas e humanos nesse instante e que precisa ser revelado? Acredito que esse seja um dos grandes motores do processo. E, nesse semestre, tais temas seriam nossos primeiros fios, nossa primeira matéria prima para tecer vidas.

Não é incomum que os temas, quando descobertos, dialoguem muito intimamente com os princípios de treinamento que começo a desenvolver nos inícios de processo, que evoluem também em consonância com o aprofundamento dessas sementes. Revelo aqui, então, as primeiras provocações – o primeiro movimento do tear e os primeiros entrelaçamentos.

Para introduzir o tema da mostra, instigá-los e conhecer melhor o grupo, levei no primeiro encontro o conto *Infinita Fiandeira*, do Mia Couto. Ele foi lido logo depois de um exercício no qual criamos uma grande teia, a partir do jogo com um rolo de barbante e da fala sobre como estávamos nos sentindo exatamente naquele momento. Jogo e texto abriram espaço para a reflexão sobre o tema da mostra e sobre fazer teatro. Dali saíram as primeiras centelhas da nossa jornada: seria mesmo tecer vidas o trabalho do ator! O texto era um fio importantíssimo para isso, mas outras referências poderiam ser também fios, ou botões, ou miçangas que compusessem tal tecelagem. A vida mesmo poderia ser material para isso. E todas essas vidas tecidas juntas, em uma grande trama, revelariam a obra – no nosso caso, o experimento cênico que seria trabalhado e desenvolvido. Surgiu também a reflexão de que por trás disso tudo está a vida do ator, consciente de si e de seu trabalho, autor e responsável por ele, tecida e tecendo, em diálogo com outras vidas – as dos seus companheiros, inclusive a diretora pedagoga – toda essa grande tela a ser apresentada.

Quando observamos a teia mais uma vez, notamos que havia espaços vazios entre cada fio entrelaçado. Não titubeei ao perguntar o que aqueles espaços tinham a ver com teatro. Teriam? Falamos, então, sobre o mistério no teatro e sobre os espaços que são preenchidos, muitas vezes, por um tipo de

matéria que não alcança a racionalidade. Feita essa primeira reflexão, dedicamos as aulas seguintes para explorar o “espaço de ebulição” de cada um dos atores do grupo e tentar, então, descobrir quais eram essas ideias que estavam à espreita, esperando para serem reveladas. Para isso, exploramos, em duas etapas, a criação de cenas, instalações e percursos cênicos que surgiram a partir de provocações inspiradas no tema da mostra:

- Quais são meus rasgos, meus bordados e meus remendos?

- O que eu teço no mundo? O que o mundo tece em mim? O que eu desejo tecer no mundo? O que eu desejo que o mundo teça em mim?

Esses trabalhos iniciais são sempre interessantes para que se tenha uma visão primeira e geral da forma como aquele coletivo pensa, conhece e faz teatro. Em um primeiro momento, pude notar na maioria do grupo uma fragilidade em suas exposições, e um referencial escolar e televisivo muito presente. Havia pouco risco por parte dos alunos naquele momento inicial, o que é natural para uma turma de primeira montagem. Ao mesmo tempo, um desejo imenso de estar ali.

Paralelamente, nossos treinamentos eram compostos por elementos como: observação/percepção de si – corpo, respiração, movimento, sensações –; implicação do corpo em um nível de tensão adequado para o início das atividades – trabalhos com metáforas, como “árvore” e “campos magnéticos” –; percepção do outro e do grupo – olhar, escuta, comunhão, conexão com “espaços entre” –; e conexão e percepção do espaço. A proposta era criar um espaço potencial para a exploração de um “corpo receptivo” (FABIÃO, 2010, p. 323), princípio que trago aqui a partir do artigo *Corpo Cênico, Estado Cênico*, de Eleonora Fabião. Para ela, como estamos treinados para criar e executar movimentos e não para ressoar impulsos, geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo

conectivo, atento e presente é justamente a busca por esse corpo receptivo.

Naquele grupo, pelo que havia notado nos primeiros encontros, seria necessário fazer um trabalho que não só estimulasse a criatividade, mas também a recepção. E isso, pela minha percepção, deveria reverberar não só na ação, nas cenas e nos exercícios práticos, mas também nas discussões e reflexões. Precisavam escutar, escutar, escutar. Em relação à criatividade, era necessária a ampliação de referências sobre e de teatro, a partir da apresentação de diferentes linguagens – a abertura do olhar para a teatralidade. Além disso, sentia a necessidade de estimulá-los a perceber também a importância de se questionar – sobre o mundo, sobre a vida, sobre a sociedade, sobre o humano e sobre eles mesmos nessa jornada de formação.

Todas essas provocações, tanto no treinamento quanto na investigação dos temas, geraram no grupo a criação de cenas, conversas, discussões e reflexões que foram fazendo com que as ideias escondidas comessem a emergir. O que estava mais evidente naquele material produzido era a percepção de como a vida na atualidade, principalmente nos grandes centros urbanos é vivida “no automático”. Os alunos traziam depoimentos sobre o fato de que a maioria de nós está imersa em um cotidiano repetitivo, com grande dificuldade de estar presente nas ações do dia a dia. Por isso, mal conseguimos perceber a superficialidade com que as relações se estabelecem e a falta de espaço para a experiência plena em cada momento da vida. Aí estava o assunto que pairava sobre o coletivo.

Na medida em que fomos nos aprofundando nessas vivências e discussões, eles percebiam mais intimamente que também no teatro é necessário que estejamos presentes e que saíamos do tal “automático”. Por isso, fui tentando trazer à consciência daqueles jovens estudantes as diferentes trajetórias que compõem o trabalho do ator e a necessidade de se viver cada uma delas com frescor e porosidade. Falamos sobre a trajetória

de criação, de treinamento, a trajetória da própria dramaturgia, até da trajetória de uma ação. Essa reflexão sobre os diversos caminhos percorridos pelo ator em um processo de trabalho e o olhar para a presença em cada um deles dialogavam exatamente com os temas que haviam surgido do mergulho nos rasgos, bordados, remendos e tecelagens.

No final desse primeiro período, ao revisitar o turbilhão de imagens, percepções, temas e experiências e perceber o encantamento pela arte do ator que se revelava entre os alunos, tive o desejo de sugerir *Verás Que Tudo É Mentira*³ como proposta de texto para o semestre. Vários fatores foram determinantes para essa escolha. Um deles, que dialogava com a ideia de caminhos e trajetórias, foi o fato de que a dramaturgia trata de uma viagem e, quando estamos viajando, normalmente estamos presentes, abertos aos afetos, à mercê da vida e do que aparece no caminho. No texto, esses viajantes estão nessa situação: ora são agraciados por uma onda de sorte, ora são infelicitados por uma onda de azar. De uma forma ou de outra, relacionam-se com aquilo com intensidade e verdade e isso foi o que julgamos necessário para fazer teatro e viver com plenitude.

Em todo esse primeiro mês de aula, as novas descobertas e experiências foram trazendo ao grupo uma atmosfera de trabalho permeada por mais confiança, coragem para o risco e maior comunhão entre eles e comigo. Por isso, inevitavelmente, havia mais olhos brilhantes e interesse pelo teatro. O texto gerou entusiasmo na grande maioria e eles, que já haviam chegado com fome de teatro, ao mesmo tempo em que se alimentavam dele, eram provocados para que esse apetite se abrisse ainda mais.

3. A peça trata da história de uma trupe de atores italianos que viaja rumo a Paris e, no meio do caminho, agrega a sua expedição o falido Barão de Sigognac, que há muitos anos vivia isolado do mundo em seu castelo. Ao longo da viagem, à mercê de momentos de sorte e outros de azar, a trupe afortunadamente perde um de seus atores, o Capitão Matamouros, em uma forte tempestade e o Barão assume seu posto, preferindo ser chamado de Capitão Fracasso.

Trama e entrelaçamento: bordados, rasgos, remendos, tear

Antes de contar um pouco sobre como se deu o processo de montagem a partir da escolha do texto, acho importante dizer que todos os caminhos e exercícios propostos partiram do meu entendimento de que a obra criada é um “sistema vivo”. Isso significa que a considero como uma totalidade integrada, cujas partes e camadas são inter-relacionais e interdependentes. Cada elemento que compõe a peça influencia e é influenciado pelos outros. Como o ator é parte desse sistema, toda sua criação modifica a obra inteira e também os outros atores. Tais modificações, reciprocamente influenciam e modificam esse mesmo ator. Portanto, acredito que ator e obra se modificam juntos durante o processo.

Vou chamar essa modificação de “evolução do sistema” ou, no nosso caso, de “evolução da obra/ator”. Segundo Capra, todo sistema está suscetível a perturbações de elementos diversos, que podem gerar desde pequenas adaptações até, dependendo de sua intensidade, profundas mudanças em sua estrutura (2006, p. 280). Portanto, acredito que cada exercício proposto (a tal “perturbação”) pode fazer com que esse sistema-obra evolua – haja mais criações de cenas e aprofundamento das já criadas – e, assim, que o ator evolua também, tenha mais consciência de seu trabalho, da obra e amplie sua possibilidade de criação. Como já dito, as novas criações também são perturbações e tudo vai evoluindo em fluxo, simultaneamente.

Por considerar a peça como um sistema, foi pensada a necessidade de que os alunos entrassem em contato diversas vezes com a obra em sua totalidade, independente do momento em que estivéssemos da criação. Jurij Auschitz, em seu livro *40 Questões Para um Papel*, fala sobre o desejo de inteireza que deve existir durante um processo teatral. Para ele, assim como o pintor esboça o quadro inteiro para captá-lo como um todo e reter a sua imagem principal para só depois começar a delinear os detalhes, durante sua criação, o ator

deveria agir da mesma forma (2012, p. 56).

Portanto, em diversos momentos do processo, os artistas aprendizes desse grupo eram convidados a improvisar a obra inteira de diferentes formas. No início, tratava-se realmente de um esboço que, pouco a pouco, ganhava detalhes e era preenchido de cores, texturas e imagens. Começamos, por exemplo, divididos em grupos e improvisando a peça em dez minutos. Houve um exercício em que improvisaram toda a história apenas com paisagem sonora. Em outros momentos da Análise Ativa, havia jogos em que todos experimentavam todas as personagens ou passavam, em circuito, por todos os Acontecimentos da peça. Ainda houve momentos em que, quando as personagens já estavam distribuídas entre eles, todos entravam em todas as cenas para jogar com o que estava acontecendo, mesmo que isso ocorresse de forma discreta para não desarticular o jogo que estava sendo estabelecido entre os atores que eram realmente os participantes daquele trecho. E, ora ou outra, voltávamos a improvisar a peça inteira com os novos elementos e cenas que haviam sido criados. Acredito que esse processo abriu um espaço potencial para que os alunos não só ampliassem sua consciência e entendimento do texto, mas para que, por isso, também aprofundassem suas criações.

Relatarei alguns dos exercícios e provocações, os novos fios e miçangas que auxiliaram os bordados e tecelagens desse caminho criativo.

No processo da Análise Ativa, começamos investigando o Super Objetivo provisório. Através de diversas vivências, fomos entrando em contato com essa espécie de prisão que nos impede de nos relacionarmos com a vida *na presença*, abertos ao que vem, entregues aos riscos e às belezas do caminho. Notamos que havia uma “prisão” no texto, que metaforicamente dialogava com essa a que nós estávamos nos referindo: o castelo do Barão de Sigognac. Segundo as reflexões feitas pelo grupo, tal castelo havia servido de refúgio para o Barão, como uma forma de se esconder da vida. Por isso, nosso

Super Objetivo provisório foi sendo discutido a partir da frase “permitir-se relacionar-se verdadeiramente com a vida” até chegar à metáfora “permitir-se sair do próprio castelo”. Para nós, o castelo era aquilo que nos aprisionava e não nos deixava estar à deriva, à mercê e abertos ao que a própria vida nos traz. O mesmo Super Objetivo dialogava com o caminho pedagógico que trilhávamos: a necessidade de atirar-se ao desconhecido, ao risco que o teatro exige do ator, e de relacionar-se com o que surgisse daquele espaço vazio e misterioso, com ações vivas e presentes.

Diante de todas essas informações, observando que a dramaturgia de Reinaldo Maia trazia o tema “viagem” e, portanto, a passagem por diversos lugares, e lembrando também da necessidade e do desejo de apresentar aos alunos uma linguagem e uma estética que se afastassem da referência televisiva que eles apresentaram no início do semestre, pensei em trabalhar com alguns princípios do mimodrama propostos por Jacques Lecoq.

Segundo o pedagogo francês, o mimodrama (ou historieta mimada) é uma linguagem muito próxima do cinema, que restitui através do gesto e das ações, a dinâmica latente no interior das imagens:

Imaginemos uma personagem que desce para um porão à luz de uma vela. Os atores podem representar ao mesmo tempo a chama, a fumaça, as sombras sobre as paredes, os degraus da escada... todas as imagens podem ser sugeridas pelos atores em movimento, em uma representação silenciosa (LECOQ, 2011, p. 153).

Cada um desses detalhes é, nessa proposta, revelado pelo corpo do ator. O diálogo com o cinema se dá no jogo com os diferentes enquadramentos: como descrito acima, em uma mesma cena, os atores podem revelar em destaque apenas a chama da vela e, em seguida, transitar para todo o espaço do

porão onde essa vela está, incluindo as personagens presentes nesse momento da história.

Pelo tempo e pela proposta pedagógica da escola, a ideia não era montar essencialmente um espetáculo de mimodrama, mas usar alguns elementos ou princípios dessa linguagem para alimentar a criação das cenas. Optei por trabalhar com eles três desses princípios: o espaço reduzido, a exploração de enquadramentos (fechado, médio, aberto e detalhe) e as transições econômicas de uma cena para outra. Por isso, ao longo do processo, foi decidido que toda a peça seria encenada dentro de um quadrado feito de fita crepe e que apenas o ator seria responsável por, com seu corpo, criar os elementos que compusessem o espaço da encenação. Para apresentá-los à linguagem e alimentá-los, além de exercícios e jogos que se relacionavam com essa

exploração de enquadramentos, apresentei algumas referências de grupos que fizeram trabalhos com o mimodrama, dos quais, o que mais chamou a atenção da turma foi o grupo inglês Off Balance com a montagem de *Robin Hood*.

Inspirados por essas referências, os alunos criaram diversas soluções bem interessantes de enquadramentos e transições. Na cena em que a trupe procura Matamouros depois da tempestade, por exemplo, eles propuseram, em um primeiro momento, a composição da floresta de forma que os atores oscilavam entre árvores e personagens em um fluxo contínuo (enquadramento médio). Em seguida, transitavam para um enquadramento aberto, em que as mãos dos mesmos atores “caminhavam” sobre seus braços, mimando as personagens à distância, à procura de Matamouros.



Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma



Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma



Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma



Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma

Finalizavam a cena no enquadramento médio, com a chegada dos outros companheiros e a descoberta de Matamouros morto.

Outra referência lhes apresentada foi a *Commedia dell'arte*. A ideia também não foi trabalhar as máscaras nem os *canovacci*, mas sim apresentar os alunos a essa linguagem e, principalmente, à história de como aqueles grupos viviam, se apresentavam, como estruturavam seus espetáculos e como era o espaço reduzido em que atuavam. Convidei Eddy Stefani, do Centro de Pesquisa da Máscara, para conversar com eles e dar uma aula de esgrima, inspirada na *Commedia dell'arte*. Um dos focos foi justamente a experimentação daquelas técnicas em um espaço muito reduzido. Além disso, fomos juntos à UNESP para uma palestra do italiano Donato Sartori, artífice de máscaras, que estava no Brasil naquele momento, e ao espetáculo *Zabobrim, o Rei Vagabundo*, do Barracão Teatro, que misturava as linguagens da *Commedia dell'arte* e do palhaço.

Paralelamente a essas pesquisas, realizávamos vivências e estudos que nos ajudaram a compreender melhor a Linha de Ação Contínua e de Contra Ação do texto, a investigar quais personagens estariam em ação em cada uma delas, a dividir os Acontecimentos e a entender melhor as Circunstâncias de cada um deles. Tudo isso no processo de análise e criação, retomando a obra como um todo vez ou outra, afetados por cada novidade, e revisitando o que já fora vivenciado através de exercícios e registros.

Depois que todos já haviam experimentado as personagens e improvisado todos os Acontecimentos da peça, determinei qual papel cada um teria para aprofundar seus estudos a partir daquele momento do processo. Essa investigação ocorreu, na maior parte do tempo, através de exercícios inspirados no *Viewpoints*. A regra principal era caminhar em linhas retas pelo espaço e diversos comandos eram dados ao longo dessa exploração, que os auxiliavam a trabalhar os Objetivos, Monólogos Internos, Segundo Plano, relações e Caracterização da personagem. Tudo isso sempre em relação com

as Circunstâncias e os Acontecimentos do texto, além do jogo com o espaço. Variávamos, então, de momentos de vivências e estudo das personagens e cenas na Análise Ativa, a momentos de se pensar a cena a partir do mimodrama.

Acredito que esse tenha sido o maior desafio do processo. A proposta estética e de linguagem não era fácil. Significava a ruptura de uma visão de teatro implícita na cabeça deles há muito tempo e que precisava ser derrubada como a única verdade. Era uma ruptura intensa. Além disso, na medida em que nos aproximávamos da data de apresentação, a ansiedade e o desejo pelo “resultado positivo” muitas vezes faziam com que eles desacreditassem ou não compreendessem o processo e a influência disso tudo na formação deles. Tivemos, nesse período final, alguns momentos de rasgos e remendos. Mas eram rasgos e remendos daqueles naturais. Se não há caos e angústia, como pode haver criação? Se não há desestabilidade e perturbação, como pode haver evolução desse sistema vivo? Se não há entrelaçamento, costura, emaranhamento e “desemaranhamento”, como pode haver tecelagem de vidas?

Enquanto tudo isso acontecia, eu me emaranhava e desemaranhava junto com eles. Na maioria das vezes, com mais calma porque olhava de um lugar que me permitia respirar com um pouco mais de tranquilidade. Tentava fazê-los respirar comigo: às vezes, conseguia, às vezes, não. Toda essa angústia se transformou em entusiasmo depois da primeira apresentação. Havia um trabalho lindo construído em um percurso muito intenso e belo, muito belo. A cada apresentação, procurava alertá-los de que o sistema ainda estava vivo e ainda em evolução. Nada estava acabado. Na verdade, muito daquilo estava apenas começando. Havia muitos fios a serem tecidos pela frente.

Do fim ao recomeço: todos nós, novos tecelões

⋮ “Ele [o mestre ignorante] não ensina seu



Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma



Verás Que Tudo É Mentira, texto de Reinaldo Maia e direção de Tejas, apresentada na 84ª Mostra do Teatro Escola Macunaíma

saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar. O que ele ignora é a desigualdade das inteligências.”

O Espectador Emancipado, Jacques Rancière

O mestre ignorante de Jacques Rancière (2012, p. 15) dialoga com a infinita busca da minha jornada como artista pedagoga. Por isso, de alguma forma, me ajuda a responder às questões que expus no início desse artigo.

Acredito que minha tentativa, ao longo do semestre que aqui compartilhei, foi justamente a de criar esses espaços para que os alunos, atores em formação, se aventurassem na floresta da criação teatral, que está dentro da floresta da vida; que

nessa aventura, pudessem ser autores e sujeitos de seu fazer artístico e criativo. Ao mesmo tempo, percebo que, ao longo do processo, eles criaram espaços para que eu também pudesse me aventurar pelo caminho de artista pedagoga, que está simultaneamente em criação, formação, pesquisa e diálogo. Nesse caminho cruzado, todos nós descobrimos, desvendamos, exploramos, dissemos e comprovamos o que vimos e o que criamos.

Estamos falando de um grande sistema. E, em um sistema, todas as partes estão relacionadas e integradas, sem que nenhuma se sobressaia à outra. Da mesma forma, o sistema não é o mesmo se alguma das partes desaparece. Tudo funciona e evolui junto, afeta e é afetado. Nesse processo, já chegamos todos cheios de bordados, rasgos e remendos. Ao mesmo tempo, fomos fios, miçangas, remendeiras, tear, tecidos e tecelões. Fomos rasgados novamente, bordados e remendados. Tecidos. Nós, obra, personagens e aquilo que não é possível dizer com palavras. Não há forma de qualquer dessas vidas sair ilesa às perturbações que o teatro provoca. Cada fio, miçanga, botão, rasgo e remendo faz do tecido um tecido diferente. Faz de nós tecelões diferentes. Teares diferentes. O bom é saber que sempre haverá algo mais para entrelaçar, remendar, alfaiatar. Infinitamente.

Referências bibliográficas

- ALSCHITZ, Jurij. *40 Questões Para um Papel*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CAPRA, Fritjof. *Ponto de Mutação*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- COUTO, Mia. *O Fio das Missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. “Corpo Cênico, Estado Cênico.” *Revista Contrapontos*, Itajaí – SC, v. 10, n. 3, set. – dez. 2010.
- LECOQ, Jacques. *El Cuerpo Poético*. Barcelona: Alba, 2011.
- RANCIERE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. ■

Movimentos no escuro

POR SOFIA TOMAZELLI¹

ILUSTRAÇÕES DE PALOMA FRANCA AMORIM²

Uma mesa tão redonda quanto à Távola. De cadeiras diametralmente opostas, Dirceu Borboleta e Lady Macbeth se encaram. Ambos têm o mesmo rosto feminino, o dele três anos mais novo. A insegurança inocente dele se transformou na confiança perigosa dela – mas não se enganem. Ao seu modo, ambos são assassinos.

No crachazinho preso à camisa de Dirceu (que é a camisa do meu pai), lê-se: 1.

Lady Macbeth possuía um crachazinho com o número sete, mas ela o mastigou.

A mesa é simultaneamente tão imensa quanto a vida e tão pequena quanto a mente humana é capaz de visualizar com conforto. (Um truquezinho aristotélico possivelmente distorcido: use um animal como referência. Pessoalmente, eu gosto de uma mesa do tamanho de uma raia gigante.) As cadeiras ao redor dela são incontáveis, principalmente porque estão no escuro. Apenas sete lugares estão em pontos de luz.

A Procuradora, com seu crachá (6), está sentada o mais longe que conseguiu de ambos os criminosos (90°). A essa altura ela já sabe que *todos* são criminosos, ela inclusive, mas o caçador de borboletas e a rainha maldita a enojam mais. (Se por seus atos homicidas ou se por suas escolhas de moda, é difícil precisar... Mas uma rainha que veste uma camisa xadrez de brechó no lugar da saia é definitivamente culpada de alguma coisa, ao ver dela.)

1. Estudante de Letras da FFLCH/USP, atriz recém-formada pelo Teatro Escola Macunaíma e, para todos os fins, uma contadora de histórias.

2. Ilustradora e escreve crônicas para o jornal *O Liberal*.





A Procuradora abana fervorosamente seu leque – para afastar o cheiro de sangue, talvez, mas mais provavelmente por força de um hábito adquirido em um teatro com temperaturas vulcânicas (um ar condicionado quebrou, o outro pingava em cima do público e ficou desligado. *Pancake* branco chovia: os atores pareciam velas se derretendo em cena. *Pancake* é a base d'água, sai com o suor – mas eles só tiveram aula de maquiagem no semestre seguinte). Ao seu lado, uma versão sua um ano mais nova e muito menos maquiada abana outro leque (que quebrou): Irina (4).

Irina pequena caprichosa fatigadíssima movia e comovia sem se locomover. Vai pra Moscou, Irina. Sai dessa mesa e vai pra Moscou!

Mas ela não vai. Ela está eternamente presa à minha mesa. Se ela existisse (boatos rolam nas aulas de Teoria de que nenhuma personagem exista), ela provavelmente teria morrido alguns anos depois na Revolução Russa. Sem nunca ir pra Moscou. (Mas não eu. Eu vou. E ela estará em minha mesa. Se a mesa estiver na minha cabeça, e eu estiver em Moscou, e Irina estiver na mesa, isso significa que Irina está em Moscou? É minha obrigação moral, então, levar Irina para Moscou? O que quer que Moscou seja...)

Próxima a Dirceu, Pietra desenha borboletas na mesa. Seu crachá, todo rabiscado de giz colorido, traz o número três.

Pietra é a única que é minha. Ela praticamente nasceu debaixo dessa mesa. Eu a criei com meu coração esmagado entre a poesia, a prosa e a peça. Cada passo é um passo a mais ou um passo a menos? Eu me desfaço a cada passo, eu me refaço a cada passo. A cada passo, um espaço.

(Ou um ex-passo?) Ela não queria crescer. Ou era eu?

Pietra desenha a pessoa estranha do outro lado da mesa – a pessoa sem rosto. Ela obviamente *tem* um rosto sob a máscara neutra (era como nós chamávamos, mas um amigo me disse recentemente que aquilo era uma máscara larval, e esse rosto obviamente é o mesmo que o de Pietra. (Mas ela não sabe disso. Eu sei.) A pessoa sem rosto é parte de um fluxo: Fluxo C. Vamos chamá-la de Parte-do-fluxo-C. Parte-do-fluxo-C usa o crachá de número dois.

“Essa sou eu. Vivo na corda bamba. Nunca parada, nunca uma coisa ou outra, sempre indo de um extremo ao mais distante ponto de outro extremo. Essa sou eu”, diz Parte-do-fluxo-C, neutra, diluída e concentrada nas palavras de Sarah Kane. Uma neutralidade ácida, desesperada, que dava coceira. Uma peça que foi um parto. Uma fúria neutra.

“Tudo isso são coisas de gente que não se conforma com seu destino”, rebate a Lavadeira de Lorca. Desconfortável, ela divide uma cadeira e um crachá (5) com a Jovem que, diante de seu comentário, revira os olhos e toma mais um gole de seu refresco de anis. A Lavadeira tem uma consciência ptolomaica, a Jovem, uma galileana. (Não que eu soubesse disso na época. Eu só li Bakhtin depois. Mas pra entender o que isso significa, basta assistir *A Vida de Galileu* do Brecht... Então acho que cabe aqui.) Por isso mesmo, elas talvez preferissem cadeiras separadas. Talvez seja injusto obrigá-las a dividir uma cadeira apenas porque eu vivi as duas na mesma noite. Mas é uma experiência.

Todos se entreolham em silêncio. Então olham



para trás, para cima, para fora da mesa – o escuro maior. Acho que olham pra mim.

Não olhem pra mim.

(Eu sei, eu sei, no palco você olhava pra mim, eu te olhava de volta, e a gente dava um jeito de resolver todos os problemas... Aquela parada de ator-personagem e ator-criador, acho. Talvez eu tenha te dado a impressão errada. Ou talvez eu tenha entendido tudo errado. Ou não. Mas uma coisa é certa: aqui não é o palco.)

Dirceu dá uma tossidinha pra chamar a atenção e abre sua pasta. Ele tira de lá um papelzinho amassado e, gaguejante, lê:

“Talvez atuar seja a possibilidade do infinito. Talvez seja muito mais. Talvez atuar caiba na palma da mão. A possibilidade de ser uma só em um pequeno tempo! Permissão para calar meus pensamentos! Infinita é a criadora de universos, infinita é a escrita. Se partilho meu sangue com uma personagem, as vozes na minha cabeça somem. Eu me torno uma só, milhares de vezes, finalmente solitária! (Em pensamento) Cercada, pulsante, conectada. (Tantos olhos, tantas mãos!) Tão menos solitária! Ser atriz é viver o que a escritora arquiteta e isolar o que a contadora de histórias sente. Elucubrar um pouco menos. Existir um pouco mais. (É uma existência concentrada de um ser disperso por todo o universo – tantos universos!)”

Traidorzinho. Foi o que eu escrevi logo depois de abandoná-lo. (Não, não teve reapresenta.)

Então ele acrescenta para a escuridão: “Você ainda pensa assim?”

E nesse momento em que eu luto para, escrevendo, administrar oito personagens

escorregadios ao mesmo tempo, é difícil negar. Atuar, por mais desafiador que seja, é um alívio. A atuação só existe no momento presente. Escrever é uma aberração temporal.

Mas não vou contar isso pra eles.

“LEVEI UMA PISADA DE UM ABAPORU (que não pensou muito a respeito e saltou sem dó)” lê a Procuradora diretamente do meu caderno de História do Teatro. “Isso é muito suspeito. Você claramente não estava prestando atenção na aula! Criminosa!”

Mas talvez eu estivesse. Acho que eu estava.

Eles olham ao redor, em expectativa, esperando uma reação. Qualquer reação.

Não olhem pra mim, porque eu preciso ir embora.

Há infinitas vantagens arquitetônicas em uma sala imaginária. Entre elas, poder desligar as luzes sem entrar lá e ser obrigada a sustentar o olhar deles. Basta apagar tudo.

Mas no exato momento em que aperto o interruptor imaginário, um oitavo ponto de luz se acende e uma cadeira vazia é iluminada. Eu me atiro nela, satisfeita. Interruptor errado, que pena! Olho para o meu próprio rosto, que se repete pela mesa.

Ainda há muito a ser feito.

Eu vou embora, mas a mesa vem comigo. (A Moscou e além!)

Talvez eu até precise pensar em um animal maior que uma raia. ■

Uma peça curta para ser encenada por duas mulheres no meio da rua para ninguém em especial

POR LUCAS DURÃO¹

ILUSTRAÇÕES DE PALOMA FRANCA AMORIM

No meio da rua.

MARTA (*de fora*) – Pronto?

Entra Marta, trazendo uma garrafa de vinho.

MARTA – Eu acho que Romeu e Julieta estão mortos.

Um grito ininteligível de fora.

MARTA – Acho, não. *Estão*. Romeu e Julieta *estão* mortos. Desculpa. Eu tenho que falar mais alguma coisa?

Outro grito.

MARTA – Bem lembrado. Meu nome é Marta. (*Para fora.*) O seu nome é Alma?

Grito.

MARTA – O nome dela é Alma. Alma e Marta. Marta e Alma. Enfim. Nós estamos fazendo uma peça. Eu tava falando... Ah! Romeu e Julieta. Mortos. No final. Mas desde o começo todo mundo sabe, porque começa assim. É um tanto quanto ultrapassado, se você pensar bem. (*Para fora.*) Precisa de alguma ajuda aí? Eu tô ficando sem saber o que dizer!

Silêncio.

MARTA – A verdadeira questão não é se ela precisa de ajuda. Mas se ela merece ajuda. Merece?

1. Diretor de cinema, escritor e ator em formação pelo Teatro Escola Macunaíma. Além disso, é fazedor de perguntas em tempo integral.



Entra Alma, arrastando um criado-mudo.

ALMA – Nem tudo na vida é uma questão de merecimento.

Sai.

MARTA – De fato. Romeu e Julieta mereciam morrer só porque suas famílias se odiavam? Talvez não. Pela imbecilidade causada pela falta de comunicação?

Entra Alma, trazendo uma cadeira.

ALMA – Comunicação é vital num relacionamento.

Sai.

MARTA – Faça o que eu digo e não faça o que eu... Enfim. Poderia ter um final feliz?

Entra Alma com uma garrafa de água e senta na cadeira.

MARTA – Eu não perguntei o que você acha.

ALMA – E eu nada disse.

MARTA – Qual é a utilidade dos finais felizes? Ou melhor, qual é a aplicação deles nos dias de hoje?

ALMA – Qual é a dos finais felizes, ponto.

MARTA – De interrogação.

ALMA – Seria melhor um ponto final.

MARTA – Afinal.

ALMA – Eu acho que alguém ali quer responder.

MARTA – Essa não é uma peça em que a opinião do público é levada em consideração.

ALMA – Obrigada pelo interesse mesmo assim.

MARTA – Se a opinião do público fosse

levada em consideração, Romeu e Julieta teriam morrido?

ALMA – Não adianta levantar a mão.

MARTA – Eu acho que as pessoas em geral têm uma coisa com levantar a mão.

ALMA – E com bater palmas.

MARTA – Com bater palmas?

ALMA – Quando elas não sabem o que fazer, batem palmas. No meio de um silêncio constrangedor, por exemplo.

MARTA – Tipo assim?

Ficam em silêncio

MARTA – Ninguém bateu palma.

ALMA – Não foi um silêncio constrangedor.

MARTA – Não foi?

ALMA – Ela não é do tipo que fica constrangida.

MARTA – Jamé!

ALMA – Acho que deveríamos pedir pra todos eles levantarem a mão. E manterem até o final da peça.

MARTA – É uma peça curta.

ALMA – Todo mundo, levanta a mão. Vocês podem abaixar somente quando a peça acabar.

MARTA – Ou pra aplaudir.

ALMA – Mas não toda hora.

MARTA – Três salvas de palmas é muito pra peça inteira? Duas, então. A primeira é opcional e a segunda é obrigatória. Não tem erro. Só seguir com o fluxo.

ALMA – A peça acaba quando a gente morre.

MARTA – Igual a Romeu e Julieta. Pra quê o criado-mudo?

ALMA – *Shh.*

MARTA – Nós estávamos falando da escolha do público e Romeu e Julieta morrendo.

ALMA – Eu sei, eu li a peça.

MARTA – Bom, você acha que o público escolheria contar pra eles, pra que eles



vivessem?

ALMA – Eles seriam executados.

MARTA – Aí é que tá.

ALMA – Lá vem.

MARTA – Você já sabe o que eu vou falar?

ALMA – Como eu te disse, eu li a peça. Mas eu vou ficar bem surpresa.

MARTA – Mas não excessivamente.

ALMA – Só se for o caso.

MARTA – Como você faz pra ficar devidamente surpresa todas as vezes? Pra manter a cena com vida, a surpresa real?

ALMA – Eu como tomates no café da manhã.

MARTA – Oi?

ALMA – Isso mesmo.

MARTA – Isso não estava no texto.

ALMA – Será mesmo?

MARTA – Você está improvisando?

ALMA – Acho que eles entenderam.

MARTA – Mas não aplaudiram.

ALMA – Graças a Deus.

MARTA – Você acredita em Deus?

ALMA – Vamos voltar pra peça.

MARTA – Eu sempre fico confusa. Aliás, eu *sempre* confundo Shakespeare com Sócrates.

ALMA – Não confunde, não.

MARTA – É sério.

ALMA – É virtualmente impossível confundir os dois.

MARTA – Não é não, veja só. Os dois começam com S.

ALMA – Shakespeare chamava William.

MARTA – William Sócrates.

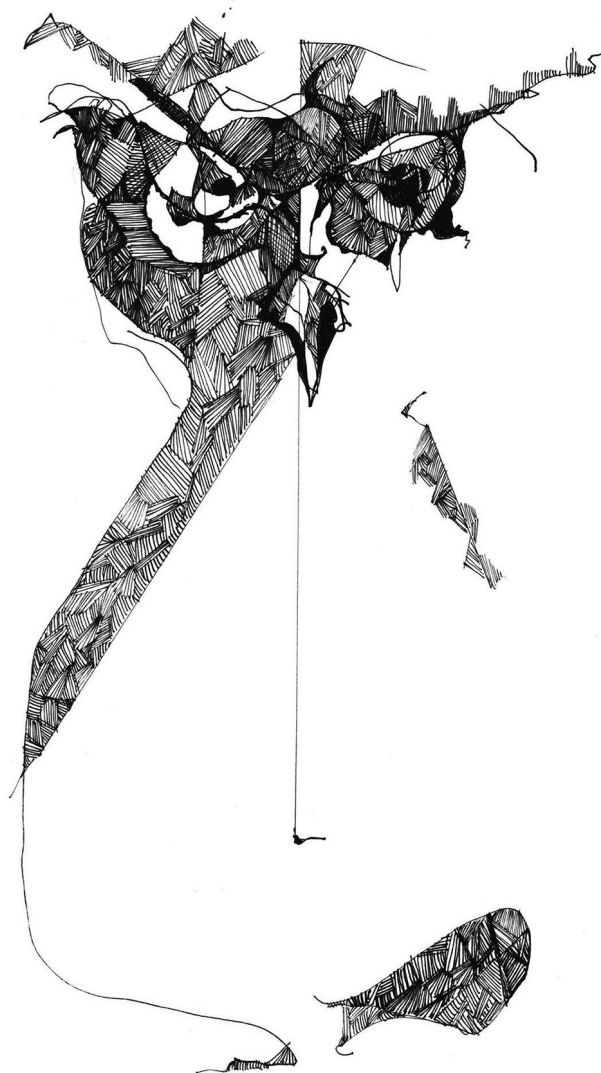
ALMA – Os dois estão mortos.

MARTA – Não estamos todos?

ALMA – Ainda não.

MARTA – Os dois eram pensadores famosos.

ALMA – Nossa, já tô confundindo os dois.
MARTA – E eu nem cheguei na melhor parte.
Os dois eram pagos pra dizer as coisas que pensavam. O que quer que fossem.
ALMA – Sócrates era um pé rapado. Ele não era pago.
MARTA – Mas falava o que pensava. Como nós.
ALMA – Discordo.
MARTA – Discorda?
ALMA – Nós não estamos dizendo o que pensamos. Mas o que alguém pensou.
MARTA – E quem disse que não somos nós?
ALMA – Mas mais do que tudo, nós não somos pagas.
MARTA – Não somos?
ALMA – Nem seremos.
MARTA – Isso é uma decepção.
ALMA – Sua mãe avisou.
MARTA – Vou ligar pra ela e dizer que ela tinha razão.
ALMA – O que ela disse?
MARTA – Só sei que nada sei.
ALMA – William Sócrates.
MARTA – Viu como é confuso?
ALMA – Não é confuso. Shakespeare: escritor. Inglês. Sócrates: velho grego.
MARTA – E Shakespeare não era velho?
ALMA – Shakespeare era um gato.
MARTA – Literalmente.
ALMA – Do tipo felino.
MARTA – É o que literalmente significa.
ALMA – Eu sei, mas talvez as pessoas não saibam. Elas vieram aqui para serem educadas, afinal.
MARTA – Vieram?
ALMA – Vieram. Pra mim, teatro é sempre político.
MARTA – Como assim?



ALMA – A gente fala as coisas do jeito que elas são, e, pronto, elas são assim.

MARTA – Não entendi.

ALMA – Política não é assim? Alguém decide o que é, e é.

MARTA – A gente decide quem é esse alguém.

ALMA – Será?

MARTA – Eu não sei. Eu bebi demais.

ALMA – Você não colocou a garrafa na boca uma vez.

MARTA – Eu esqueci, eu fico nervosa. Mas a partir de agora eu estou bêbada.

ALMA – Para todos os efeitos.

Marta cai para trás, Alma segura. Ela leva Marta até a cadeira e entrega a água para ela.

ALMA – Algumas pessoas acham que mulher não tem que beber.

MARTA – Se algum de vocês pensar isso, pode se retirar!

ALMA – Ou pode ficar e ser ensinado.

MARTA – Mas agora é o meu monólogo sobre *Romeu e Julieta*.

ALMA – Você não está em condições.

MARTA – Mas se eu não fizer, ninguém vai entender a peça.

ALMA – Eu vou encher os balões, então.

Abre o criado-mudo e começa a encher bexigas.

MARTA – Como vocês... Bom, não ligo. *Romeu e Julieta*. Eles morrem, vocês lembram disso. Tem um ponto na história. O ponto do final feliz... O que Sócrates...

ALMA – Shakespeare.

MARTA – *Shakespeare*, o Gato, quis dizer... Eu não acho que eu tenha que explicar pra eles, na verdade. Nem *Romeu e Julieta*, nem... Outra peça... Nem a nossa peça.

ALMA – Ainda queria que me explicassem

Macbeth.

MARTA – Entendam o que quiserem dessa peça. E de *Romeu e Julieta*. Se eles tivessem conversado, nada disso teria acontecido. Mas Julieta tinha 13 anos, então eu sei lá. Meu ponto, que começa agora, até porque eu esqueci a primeira metade do monólogo, é o seguinte: qual a utilidade dos finais felizes? A vida tem finais felizes? As peças servem pra educar as pessoas? Por que sentar em cadeiras de plástico e ser obrigado a ficar de mão levantada?

ALMA – No cinema ninguém tem que aplaudir.

MARTA – Nós continuamos a encenar peças da época de Shakespeare.

ALMA – Acho que nesse caso você quis dizer Sócrates.

MARTA – Acho que há nisso uma grande lição sobre como nós não aprendemos as grandes lições. Nós continuamos dizendo, e dizendo, e dizendo as mesmas coisas mas parece que ninguém está parando para escutar.

ALMA – Acho que você está sendo melodramática.

MARTA – Eu estou. Mas é frustrante. É como se a gente não se percebesse como um todo.

ALMA – O quê?

MARTA – Exato. É, de alguma forma, culpado Catártico e dos gregos. E do individualismo de Shakespeare, o Gato. Nós não queremos saber o que vai acontecer. Nós queremos a ilusão do final, bom ou ruim, mas sem saber o que é antes de abrir a caixa.

ALMA – Aí entra outro gato com S.

MARTA – E por isso não existe mais espaço a catarse nas nossas vidas. O *status quo* é imbatível.

ALMA – Você está sendo melodramática e militante ao mesmo tempo.

MARTA – Por isso que eu precisava estar

bêbada.

ALMA – E agora é a parte que a gente morre.

Vai até o criado-mudo e tira uma arma de dentro.

MARTA – Se o público pudesse intervir em *Romeu e Julieta*, eles teriam sido avisados?

ALMA – Nós sofreremos do mesmo mal que Romeu e Julieta.

MARTA – Nós duas?

ALMA – Nós.

MARTA – Isso inclui vocês. Que mal?

ALMA – Falha na comunicação.

MARTA – É um consolo.

ALMA – Por isso a mensagem se repete.

MARTA – Qual mensagem?

ALMA – A gente precisa terminar antes de ser expulso.

MARTA – Agora ela atira em mim e depois atira nela mesma. Eu não conseguiria fazer isso. A Alma é mais fria. E vocês não podem fazer nada.

ALMA – A quarta parede é via de mão única.

Alma, Marta. Alma, Morta!

MARTA – CALMA!

ALMA – Essa era a minha fala preferida.

MARTA – Desculpa, mas eu tive uma ideia. Você disse que a quarta parede é uma via de mão única. E que não importa o que eles querem.

ALMA – Não foi exatamente isso.

MARTA – Mas nós sabemos o que vai acontecer.

ALMA – E o seu ponto é?

MARTA – Desse lado da quarta parede. Nós podemos fazer alguma coisa pra mudar.

ALMA – Nós sabemos do final.

MARTA – Exato. Então a gente pode decidir pela comunicação. Sair do paradigma *Romeu e Julieta*.

ALMA – Comunicação atriz-personagem.

MARTA – Eu não sei se existe essa dicotomia.

Mas é isso mesmo.

ALMA – O que você sugere?

MARTA – O que você faria se pudesse explicar a confusão toda pro Romeu e pra Juju?

ALMA – Eu sugeriria que eles quebrassem a quarta parede.

MARTA – E fugissem?

ALMA – Com estilo.

MARTA – Então é isso.

ALMA – *Allons-y*.

MARTA – Só... Como fica a catarse no final se ninguém morre?

ALMA – Eu tenho uma ideia.

Aproxima-se da plateia.

ALMA – Senhora, nós vamos sair pela quarta parede em alguns segundos. Mas alguém tem que morrer. Peço a você que, quando nós nos retirarmos, atire na pessoa ao seu lado e depois em si mesma.

MARTA – Pode ser nos balões que a Alma encheu.

ALMA – Funciona nos balões. Mas na plateia é melhor.

MARTA – Vamos saltar no 3, 2, 1?

ALMA – Só uma coisa. A peça acaba quando a gente morre.

MARTA – Mas como a gente vai sair, então não sei. Quando os balões morrem?

ALMA – Ou alguém da plateia.

MARTA – Daí podem voltar pra casa.

ALMA – Pedimos que por favor não aplaudam.

MARTA – Ou só quando a gente estiver bem longe.

ALMA – De preferência não.

MARTA – Pronta?

Alma grita. De mãos dadas, elas saltam para fora da quarta parede. ■

Retratos do teatro: a fotografia como memória individual e coletiva (a impossibilidade de se lembrar sozinho)

POR BOB SOUSA¹

Segundo Maurice Halbwachs (2006, p. 71), as lembranças podem se organizar de duas maneiras: “[...] tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais”. Assim, podemos perceber que os indivíduos participam ou têm, socialmente, dois tipos de memórias: a individual e a coletiva, e cada uma delas pode adotar diferentes tipos de atitudes, às vezes opostas. Sobre tal afirmação, Halbwachs (2006, p. 72) complementa:

Por um lado, suas [dos sujeitos] lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhes são comuns com outras só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. Se essas duas memórias se interpenetram com frequência, especialmente se a memória individual, para confirmar algumas de suas lembranças, para torná-las mais exatas, e até mesmo para preencher algumas de suas lacunas, pode se apoiar na memória coletiva, nela se deslocar e se confundir com ela em alguns momentos, nem por isso deixará de seguir seu próprio caminho, e toda essa contribuição de fora é assimilada e progressivamente incorporada à sua substância.

1. Fotógrafo de teatro e mestre em artes cênicas pela UNESP. Também é colunista na revista *Cult* e no *site* da *SP Escola de Teatro*. Parte de seu acervo está disponível para acesso gratuito na página www.acervodigital.unesp.br, vinculada à UNESP.

À luz das teses de Halbwachs e da sempre presença do social na memória do indivíduo, de certo modo, a obra *Retratos do Teatro*² apresenta e carrega, pelo conjunto de retratados, parte da memória do teatro contemporâneo – ligada àquela coletiva – por intermédio da representação da memória individual de cada artista.

Carlo Severi, apoiado na obra de Warburg, formula uma psicologia do espírito humano fundada no estudo da memória social. Para o autor, a memória, mesmo quando originada de uma visualidade, não prescinde de uma estrutura narrativa, uma vez que toda lembrança é um relato (MAMM/SCHWARCZ, 2008, apud DUBOIS, 2012, p. 118).

Nessa perspectiva e tomando o livro *Retratos do Teatro*, pode-se afirmar:

O que estas imagens colocam em cena – e isto é parte do seu grande estranhamento e beleza – não são fragmentos de uma narrativa que o espectador possa preencher, como se fossem “fotografias de cena” de um filme. São quadros dramáticos que demandam de nossa própria memória e imaginação, isto é, cenas cujos vazios serão preenchidos por imagens oriundas do nosso próprio esquecimento. Se, em sua motivação original, estas fotografias procuram expressar memória fragmentada do artista, elas igualmente pretendem nos abrir vias de acesso provisórias à nossa própria vida interior [...] (LISSOVSKY, 2012).

Adotando como memória individual a do fotógrafo e dos artistas retratados e como memória coletiva o entrelaçamento de lembranças ocorrido entre ambos, será possível tecer uma trama de quase um século de história do teatro brasileiro,

pois a memória coletiva contém as memórias individuais.

Para evocar lembranças de artistas que atuaram de forma tão intensa no grande coletivo teatral, é preciso recorrer à lembrança de outras memórias, de espetáculos ou outros artistas, tomando emprestadas imagens, palavras e ideias que não foram inventadas pelo artista, mas pelo seu ambiente. A memória está estreitamente limitada no tempo e no espaço. Desse modo, Maurice Halbwachs (2006, p. 72) afirma:

A memória coletiva também é assim, mas esses limites não são os mesmos, podem ser mais estreitos e também muito mais distanciados. Durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que faço parte foi teatro de certo número de acontecimentos a respeito dos quais digo que lembro, mas que só conheci através de jornais ou de testemunho dos que neles estiveram envolvidos diretamente.

Toda memória é social, afirma o professor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses em sua palestra de abertura do Seminário Internacional Memória e Cultura: A Importância da Memória na Formação Cultural, promovida pelo SESC – São Paulo, no ano de 2006. A palestra do professor, bem como outras apresentações desse seminário, foi transcrita e publicada em *Memória e Cultura: A Importância da Memória na Formação Cultural Humana*.

Nessa apresentação, o professor Bezerra de Meneses aponta, além de conceitos sobre hominização, memória e cultura, os por ele designados cinco paradoxos da memória “[...] eles fazem parte de uma escolha a que procedi, uma escolha aleatória, sem nada de sistemático ou abrangente” (MIRANDA, 2007, p. 20). São esses os paradoxos da memória: a voga e a crise da memória; memória *versus* amnésia; indivíduo *versus* sociedade; subjetividade/objetividade; e passado ou presente?

2. O livro, de Bob Sousa, inclui 164 retratos de 169 artistas e profissionais que atuam hoje nos palcos de São Paulo e é resultado de uma pesquisa de quatro anos, que teve como objeto mais de trezentos espetáculos. *Retratos do Teatro* está disponível para download gratuito no site da Editora UNESP: editoraunesp.com.br.

A fim de imbricar as ideias do professor Meneses aos conceitos de memória coletiva de Maurice Halbwachs, abordaremos as teorias do terceiro paradoxo da memória: indivíduo *versus* sociedade. Desse modo, toda memória é social porque pressupõe interlocução. A memória individual só aparece quando se socializa. A memória autobiográfica é a que se realiza apenas enquanto reconstrução contextual, em situação – como comprovam os especialistas de história oral, segundo o mencionado professor. Para Franco Ferrarotti, toda memória:

[...] é uma experiência de comunidade, que nunca se efetiva em um vácuo social. Nessa ótica, quando se fala em perda da memória, não deveria se tratar de perda de uma substância vulnerável, friável, frágil, que precise ser recuperada ou até depurada, mas tal perda deve ser entendida como perda dos elos comunitários. Esta sim é a perda efetiva (MIRANDA, 2007, p. 26).

Segundo Jacques Le Goff, em *História e Memória*, a evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Excedendo a história como ciência e como culto público, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência, pela promoção de seus ideários.

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São

as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 2003, p. 410).

Os fatos ocorridos antes do nosso nascimento são sempre apresentados por outras pessoas. Trazemos uma bagagem de lembranças históricas, que podemos aumentar por meio de conversas ou de leituras – entretanto, muitas vezes, trata-se de uma memória tomada de empréstimo, que não é a nossa.

Mesmo com as lembranças de nossa infância, não fazemos distinção entre uma memória pessoal, sem ser possível sair do pequeno círculo de nossa família, escola e amigos; e outra memória, que se poderia chamar de histórica. Em tese, nossa memória não se apoia na história vivida. Para Halbwachs (2006, p. 73), “[...] por história, devemos entender não uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros, do qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro muito esquemático e incompleto”.

O passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos em imagens, lugares e até nos modos de pensar e de sentir, (in)conscientemente conservados e reproduzidos, em imagens e livros, por tais pessoas e em tais ambientes. Pode-se perceber que os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que despontam em mais de um lugar. Desse modo, talvez não seja incorreto designar a memória como instrumento palimpsesto, constituído de diversas camadas, cuja insurgência social caracteriza-se pela interpretação.

Processos de ampla complexidade, em que o objetivo e o subjetivo se misturam, para que a memória de artistas retratados venha a

reforçar e completar a nossa, é preciso que as lembranças desses tenham alguma relação com os acontecimentos que constituem o nosso passado. Halbwachs (2006, p. 98) complementa essa afirmação:

[...] cada um de nós pertence ao mesmo tempo a muitos grupos, mais ou menos amplos. Ora, se fixamos nossa atenção nos grupos maiores, como a nação, por exemplo, embora a nossa vida e a de nossos pais ou nossos amigos estejam contidas na vida da nação, não se pode dizer que esta se interesse pelos destinos individuais de cada um de seus membros. Admitamos que a história nacional seja um resumo fiel dos acontecimentos mais importantes que modificaram a vida de uma nação, que se distingue das histórias locais, provinciais, urbanas pelo fato de reter apenas os fatos que interessam ao conjunto de cidadãos – ou melhor, dos cidadãos, enquanto membros da nação.

A memória coletiva se distingue da história em pelo menos dois aspectos. Desse modo, ela é uma corrente de pensamento contínuo, pois não mantém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém, não ultrapassando os limites desse grupo. Quando uma obra teatral ou artista deixa de interessar à geração seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado na realidade, há dois grupos que se sucedem. Maurice Halbwachs (2006, p. 102), muitas vezes, se apoia em metáforas relacionadas ao teatro para explicar sua teoria e explica que:

[...] a história divide a sequência dos séculos em períodos, como distribuimos a matéria de uma tragédia em muitos atos. Mas, ao passo que em uma peça, de um ato a outro, acontece a mesma

ação e com as mesmas personagens, que permanecem até o desenlace segundo suas individualidades, cujos sentimentos e paixões progridem em um movimento ininterrupto, na história se tem a impressão de que tudo se renova de um período a outro – interesses em jogo, direção dos espíritos, modos de apreciação dos homens e dos acontecimentos, as tradições também, as perspectivas do futuro – e que se os mesmo grupos reaparecem, é porque subsistem as divisões exteriores, que resultam dos lugares, dos nomes e também da natureza geral das sociedades. Mas os conjuntos de homens que constituem um mesmo grupo em dois períodos sucessivos são como duas toras em contato por suas extremidades opostas, que não se juntam de outra forma, e realmente não formam um mesmo corpo.

Não podemos afirmar que, nas mudanças de gerações, sua continuidade seja interrompida, embora a sociedade se assemelhe a um tecido, onde suas linhas e divisões correspondem ao início ou a um fim de um desenho ou trama. A partir do momento em que essa obra é encerrada, quando muitas novas tarefas se oferecem ou se impõem, as gerações que vêm poderão estar em outra vertente, diferente das anteriores. Os jovens carregam consigo uma parte dos adultos mais velhos na linha sinuosa do tempo, e a duração de uma memória estará sempre limitada à duração de seu grupo.

Observar os retratos e os seus significados possibilita reconstruir pedaço a pedaço a imagem de memórias e acontecimentos passados. Desse modo, é preciso que essa reconstrução funcione a partir de dados e noções comuns, que estejam em nosso espírito e também no dos outros. As memórias estão sempre passando destes para aqueles, o que será possível somente se tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo.

Le Goff, na obra já citada, afirma que entre as importantes e significativas manifestações da memória coletiva surgidas no decorrer dos tempos, valeria ressaltar o aparecimento de dois fenômenos: um no século XIX, com o advento da fotografia, e outro no início do século XX, com a construção de monumentos aos mortos.

O primeiro, a seguir a I Guerra Mundial, é a construção de monumentos aos mortos. A comemoração funerária encontra aí um novo desenvolvimento. Em numerosos países é erigido um túmulo ao Soldado Desconhecido, procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum. O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica (LE GOFF, 2003, p. 460).

A fotografia, antes de qualquer outra representação, antes mesmo de ser uma imagem – que reproduz aparências de um objeto, uma pessoa ou um espetáculo teatral – é, em primeiro lugar, da ordem da impressão, do traço. Nesse sentido, a fotografia pertence à categoria do “Índice” peirceano, cuja teorização fundamenta-se no conceito desta como signo que mantém ou mantivera um determinado momento do tempo, uma relação de conexão real, de contiguidade física, de copresença imediata com seu referente e, desse modo, carrega a aura do artista fotografado. A fotografia funciona como um elo que liga elementos distantes e Roland Barthes (1984, p. 121), um dos estudiosos que se dedicou

à teoria fotográfica, afirma em *A Câmera Clara*:

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração dessa transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada.

Alexandre Mate (SOUZA, 2013, p. 17), que se debruçou por certo tempo sobre as imagens que compõem *Retratos do Teatro* e pode, de alguma forma, imbricar suas memórias às dos artistas e a do teatro brasileiro, afirma:

Fotografar, no entanto, é mais do que reproduzir sorrisos estéreis e revelar fisionomias opacas. Fotografar é um ato do espírito, um gesto de escolha, uma potência do olhar, sempre aberto ao inusitado, ao poético, ao espontâneo. Se, como se diz, os caçadores paleolíticos foram os primeiros fotógrafos da humanidade – e de sua capacidade de ver e decodificar sinais, como os rastros deixados por certos bichos, dependia sua sobrevivência –, hoje a foto inevitavelmente repetida, estampando felicidade artificial, pouco ou nada revela quanto a signos ou pistas. O resultado da repetição transforma o sujeito em objeto. Ainda assim, o registro da própria imagem continua a fascinar o homem, sempre disposto a gravar seu rosto, sua marca, para o rápido consumo de seus pares ou a possível admiração de seus pósteros.

“Ter uma foto de Shakespeare seria como ter um prego da Santa Cruz” (SONTAG, 2004, 169-

170). A frase de Susan Sontag, publicada em *Sobre Fotografia* – em que apresenta seis ensaios a respeito do significado e da evolução da fotografia – traz um profundo encantamento, por se tratar de uma das maiores intelectuais do nosso tempo, que criou nesta obra um diálogo intenso entre fotografia, filosofia, sociologia, estética e história da arte. Em segundo plano, e aproximando o diálogo para a minha prática fotográfica, a citação direta envolvendo teatro e fotografia.

As imagens ajudam a interpretar a realidade e nem mesmo o pensamento científico e humanístico consegue afastar a dependência do poder imagético sobre a apreensão do real. Com o passar do tempo, o que se constatou foi o aumento da crença nas imagens. Segundo Sontag (2004, p. 170), que recorre ao prefácio à segunda edição de *A Essência do Cristianismo*, Ludwig Feuerbach observa a respeito da “nossa era”, a qual “[...] prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” – ao mesmo tempo em que tem perfeita consciência disso.

Esse pensamento de Feuerbach, escrito após a invenção da câmera fotográfica, consegue sintetizar o impacto que a fotografia viria a causar em nossa sociedade. A sociedade passou a produzir e consumir imagens que determinam as nossas necessidades e podem substituir as experiências sociais no caminho da felicidade. As imagens fotográficas possuem certa autoridade sobre nossos desejos e anseios.

Para Susan Sontag, uma foto nunca é apenas uma imagem, uma simples interpretação do real: é também um vestígio, uma pegada deixada por alguém que já ocupou o lugar da fotografia, e tem o poder de se apoderar da realidade. Uma pintura é uma expressão do artista, uma foto traz consigo um vestígio material da emanção de luzes refletivas pelo objeto.

Desse modo, os mais de quinhentos retratos captados em *Retratos do Teatro* trazem os vestígios de luz irradiados pelo artista e revelam mais do que as suas representações. Trazem em sua imagem a aura de cada um.

E como seria se pudéssemos sentir a aura do bardo William Shakespeare?

A sequência de fotografias a seguir, dispostas em ordem alfabética, não pretende estabelecer qualquer tipo de valoração aos artistas apresentados em detrimento a outros, mas propor ao leitor um exercício de construção da memória a partir das experiências mentais individuais e coletivas no confronto visual com as imagens.

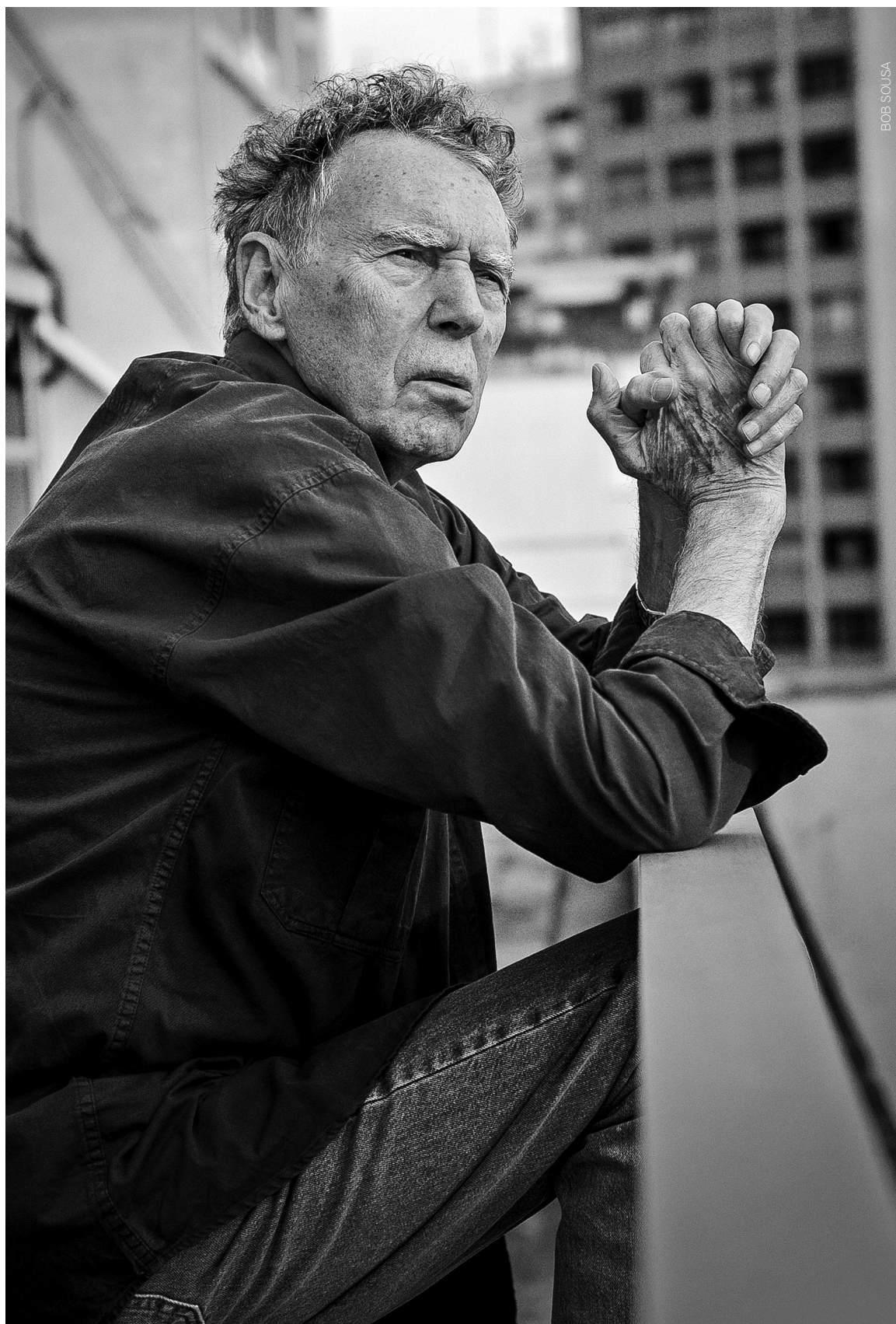
Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas – SP: Papirus, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas – SP: Unicamp, 2013.
- LISSOVSKY, Maurício. “A Fotografia Como Teatro da Memória.” *Íconica*, 04 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/a-fotografia-como-teatro-da-memoria/>>. Acesso em 05 mar. 2014.
- MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Memória e Cultura: A Importância da Memória na Formação Cultural Humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, Bob. *Retratos do Teatro*. São Paulo: Unesp, 2013. ■



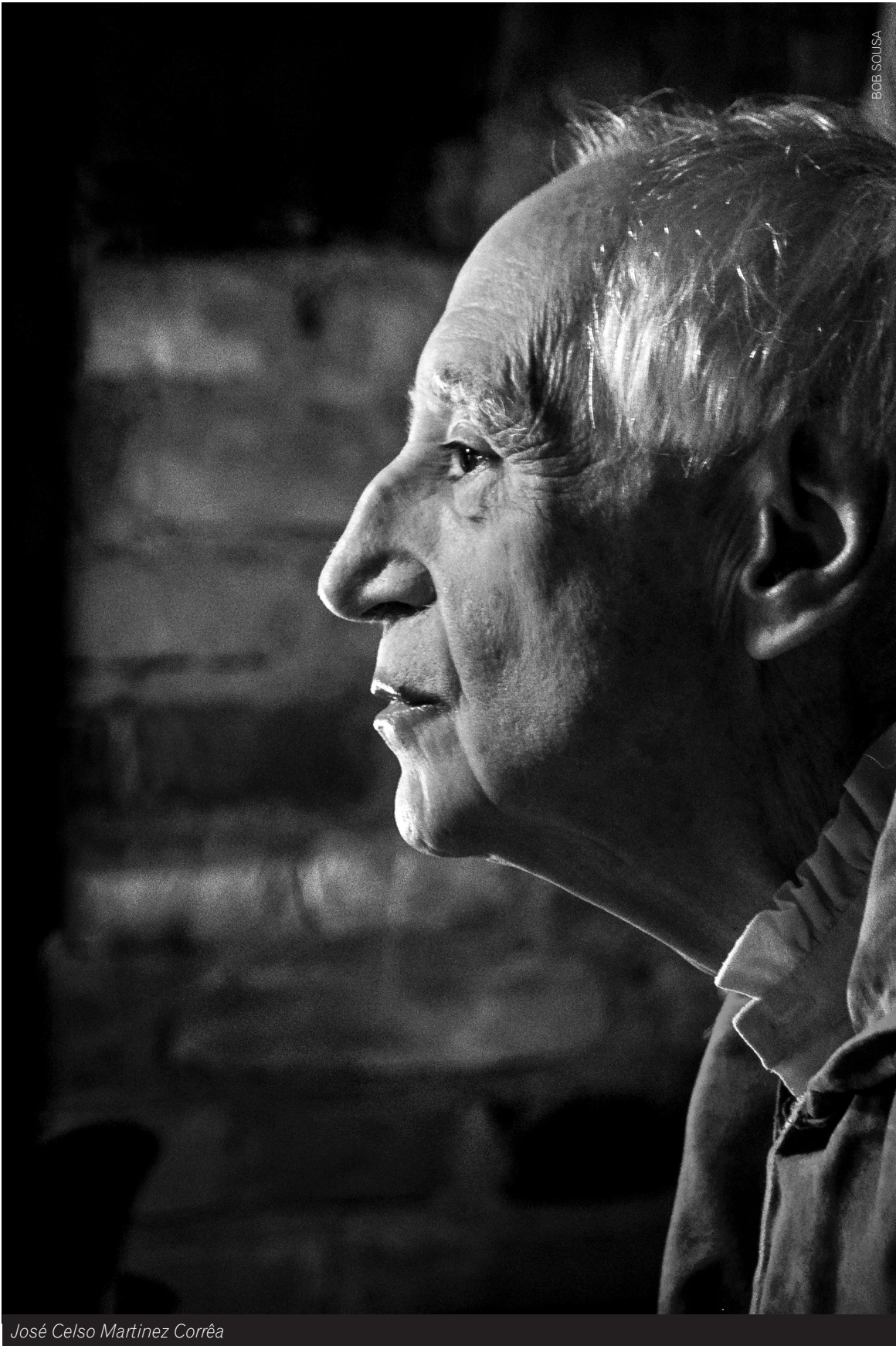
BOB SOUSA

Antônio Fagundes



BOB SOUSA

Antunes Filho



José Celso Martinez Corrêa



Laura Cardoso

Stanislávski por Stanislávski

POR SIMONE SHUBA¹

O ano de 2016 traz ao teatro um grande presente: a publicação de *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema* (FUNARTE, 2016), de Elena Vássina e Aimar Labaki, relevante contribuição para as artes cênicas sobre a vida e obra de Stanislávski. Trata-se de estudo com conteúdo inédito no Brasil, muito bem selecionado, com traduções diretamente da língua russa. Faz parte da poética dos autores Vássina e Labaki dar voz ao homem, artista e pedagogo Constantin Stanislávski, envolvendo o leitor no pensamento deste gênio. Objeto riquíssimo, o livro é organizado de forma que o receptor possa ter compreensão mais aprofundada acerca da vida e da obra do diretor russo.

Logo no primeiro capítulo, intitulado Uma Vida, Dialética da Criação percebemos a intersecção entre vida e arte na trajetória de Stanislávski; sabores, dissabores, experiências artísticas e pessoais são relatadas, como na página 55, onde, após a Revolução de 1917, Stanislávski, homem rico, se vê, do dia para a noite, com seus bens e fortuna confiscados; com a guerra civil, ele encarava longas filas para receber um saco de batatas:

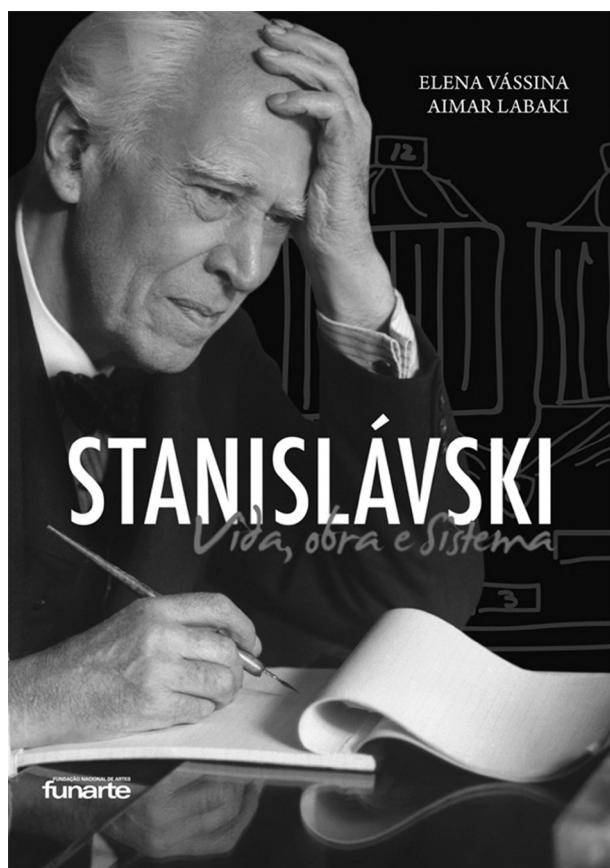
O ápice deste calvário foi sua prisão em 1919, sob suspeita de ser contra-revolucionário, por ser industrial (ou ex-industrial, posto que as suas fábricas haviam sido expropriadas), passou uma noite encarcerado na TCHEKA, a Comissão Extraordinária para o Combate da Sabotagem e de Atos Contra a Revolução. A traumática experiência o marcaria por toda sua vida.

Ainda neste capítulo, os autores enfatizam o olhar elevado e sensível de Stanislávski acerca da consciência humana. “Todo o trabalho de Stanislávski tem como principal motivação a ideia de aperfeiçoamento do ser humano” (p.46).

O segundo capítulo fecha a primeira parte de três e expõe As Encruzilhadas do Sistema, como exemplo, a Memória Afetiva², um dos elementos mais espinhosos do Sistema Stanislávski. Muitos, por falta de compreensão, acreditaram que Stanislávski abandonou este elemento ao trabalhar com a Análise Ativa. Aqui, pode-se conferir através das próprias palavras de Stanislávski em 1937, um ano antes de sua morte. “[...] É mesmo um absurdo dizer que renunciei à memória dos sentimentos” (p. 113). Encontra-se também neste capítulo importante reflexão e registro sobre o trabalho de Stanislávski com a loga, de onde surgirá inspiração e referência

1. Mestra em literatura e cultura russas pela FFLCH/USP e pesquisadora do Sistema Stanislávski. Especialista em práticas meditativas criadas por Rajneesh, conhecido como Osho, é atriz, diretora e professora do Teatro Escola Macunaima. É autora de *Stanislávski em Processo: Um Mês no Campo - Turguêniev* (Perspectiva, 2016).

2. Conhecida no Brasil como Memória Emotiva.



para a constituição de elementos primordiais para o seu Sistema.

O capítulo três compreende a segunda parte do livro e é nomeado Trajetória do Sistema por Constantin Stanislávski, Reflexões, Descobertas, Resultado. Aqui, encontramos um vasto material precioso com anotações artísticas, definições sobre: a vontade, o consciente e o inconsciente na criação. Abaixo, o pensamento de Stanislávski sobre o clichê:

O Clichê é algo normal, como a mentira do lado da verdade, como o mal ao lado do bem. Por isso novos e mais novos clichês devem nascer e o ator deve sempre continuamente arrancá-los como ervas daninhas que sufocam as rosas (p.148-149).

A terceira e última parte compreende os capítulos quatro, Sobre o Sistema; o capítulo cinco, Último Stanislávski; capítulo seis, Conversas Com

os Mestres do TAM; capítulo sete, Conceitos do Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo.

Em Sobre o Sistema, Vássina e Labaki retratam o empenho de Stanislávski em trabalhar, desenvolver e transmitir suas descobertas sobre o Sistema. Em um trecho *sobre a natureza do artista*, podemos notar sua incansável busca pela verdade na arte:

A arte é uma verdade que é linda e maravilhosa por sua natureza. A violência contra a natureza é uma monstruosidade e uma mentira. Ela contradiz a verdade natural. Mentira e monstruosidade não podem ser belas. Mentira e monstruosidade são incompatíveis com a arte verdadeira. A artificialidade nunca se tornará uma arte verdadeira. Tenham medo da violência e não atrapalhem a vida normal e habitual de sua natureza (p. 201).

Em Último Stanislávski, está registrada a derradeira fase do mestre russo, seus escritos contêm descrições detalhadas de suas últimas experiências artísticas. Abaixo pensamento de Stanislávski sobre *as particularidades do novo método*:

Primeira particularidade [...] O novo método nos permite resolver as questões do papel a partir da vida do ator, ou seja, em seu próprio nome. [...] A segunda particularidade do novo método [...] ele faz o artista mergulhar na profundidade psicológica da vida do papel, exatamente na profundidade de sua alma. O caminho mais acessível para isso é a criação de uma linha de ações físicas externas e orgânicas [...] A ação física não é um objetivo em si, mas um meio para a criação da linha exterior e depois interior da lógica e da coerência no desenvolvimento do papel. [...] utiliza a ligação inseparável do exterior com o interior, do corpo com a alma [...] A terceira particularidade do novo procedimento na abordagem do papel é que ele foge a qualquer tipo de violência. Quarta particularidade evidente na abordagem do papel do novo método é que nosso procedimento direciona toda a nossa atenção à ação física, e dessa maneira se afasta do sentimento. Graças a isso, a vida do criador é entregue ao poder da mágica natureza humana e de seu subconsciente [...] A quinta particularidade feliz do novo método é que ele se volta para dentro e não tolera ações físicas que não sejam justificadas por dentro [...] (p. 240-243).

O capítulo seis, Conversas Com os Mestres do TAM, traz registros de diálogos que ocorreram em 1936. Gostaria de destacar um trecho, que é muito comum ouvir dos atores:

O.L. Knípper / Tchékhova – A coisa mais difícil é falar com suas próprias palavras.

C. Stanislávski – Você vai relatar para mim

a lógica das ideias, e não as palavras das ideias. Ela ficará enraizada no seu cérebro. Seus músculos serão impulsionados por seus sentimentos, pela linha lógica da sequência de ideias, e não apenas pelas palavras. A pior coisa que pode acontecer é as palavras serem ditas, mas os sentimentos atrasarem [...] (p. 268-269).

Stanislávski Vida Obra e Sistema traz, como uma joia rara, dentre todos os presentes desta publicação, como um brinde, os conceitos do trabalho do ator sobre si mesmo: Vivência; Ação, “Se” Mágico; Circunstâncias Propostas; Atuação em Geral; Imaginação; Visualização; Atenção Cênica; Relaxamento Muscular; Trechos e Tarefas; Sentido da Verdade e da Fé; Ações Físicas; “Eu Existo”; Memória Emocional; Comunicação; Irradiação e Inradiação; Supertarefa e Ação Transversal. Um pequeno aperitivo:

Você sente que, além da discussão verbal e do intercâmbio mental de ideias, se produz ao mesmo tempo dentro de você um processo de percepção recíproca, de absorção e envio de uma corrente com os olhos? É a comunicação invisível por meio da inradiação e da irradiação, que como uma corrente submarina, se move constantemente por baixo das palavras e dos silêncios, e cria uma ligação invisível entre os sujeitos que resulta em uma engrenagem interna (p. 313).

Este livro é de uma magnitude rara, com grande destaque para o extenso material inédito acerca de Stanislávski; Elena Vássina e Amir Labaki, autores do livro, atuam com relevância no ensino, na pesquisa, como no cenário artístico e cultural em nosso país, e com a escrita generosa nos dão a oportunidade de conhecer Stanislávski por ele mesmo.

Referências Bibliográficas

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski – Vida, Obra e Sistema*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. ■

ISSN 2238-9334



9 772238 193309



TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA

REFERÊNCIA DESDE 1974