

I NTERCULTU- RALISMO

O DIRETOR, O PROFESSOR E O EDUCADOR

“O PESO DO MUNDO NAS COISAS” NO TEATRO DE CLAUDIO LONGHI, NOVO DIRETOR DO “PICCOLO” DE MILÃO

Daniele Vianello

Tradução de Maria Gutierrez

Daniele Vianello é vice-presidente da EASTAP (Associação Europeia para o Estudo do Teatro e da Performance), é professor na Universidade da Calábria (UniCal), onde leciona História da performance, Drama, e Teoria e técnica da encenação. Ele também lecionou na Universidade de Roma “La Sapienza” (2002-2008) e na Universidade Ca’ Foscari de Veneza (2015-2016). Ele é membro do comitê editorial do *European Journal of Theatre and Performance*, editor colaborador e membro do conselho consultivo de *European Stages*, *Olhares*, *Biblioteca Teatrale*, *Rivista di letteratura teatrale*, entre outras, e do conselho consultivo do *Marvin Carlson Theater Center - Shanghai Theater Academy*. Suas publicações, centradas principalmente no teatro do Renascimento e no teatro contemporâneo, particularmente na história internacional, mito e recepção da *Commedia dell’Arte*, incluem *L’arte del buffone* (Bulzoni, 2005) e *Commedia dell’Arte in Context* (eds. Balme, Vescovo, Vianello, Cambridge University Press, 2018). Ele trabalhou por muitos anos com o *Teatro di Roma* (Union des Teatres de l’Europe), onde foi assistente de diretores de cena italianos e estrangeiros (incluindo figuras tais como Eimuntas Nekrošius).

Palavras-chave

Direção artística.
Direção teatral.
Teatro dos tempos
pré-Covid.
Teatro dos tempos
pós-Covid.

Keywords

Artistic direction.
Theatrical direction.
Theatre Ante-Covid
Times.
Theatre Post-Covid
Times.

Resumo: Claudio Longhi foi nomeado diretor artístico do “Piccolo Teatro di Milano”. Este artigo reflete sobre uma conversa recente com Claudio Longhi a respeito do futuro do famoso teatro italiano, sobre sua nova direção, bem como sobre a última encenação de Longhi como diretor artístico da fundação ERT (Emilia Romagna Teatro): *Il Peso del mondo nelle cose* (O peso do mundo nas coisas), de Alejandro Tantanian.

Abstract: Claudio Longhi has been appointed Artistic Director of the “Piccolo Teatro di Milano”. This article reflects on a recent conversation with Claudio Longhi on the future of the famous Italian theater, on its new direction as well as on Longhi’s lastest performance as artistic director of ERT (Emilia Romagna Teatro): *Il Peso del mondo nelle cose* (The Weight of the World in Things) by Alejandro Tantanian.

Claudio Longhi foi nomeado diretor do Piccolo Teatro de Milão. Abre, portanto, uma terceira fase para o famoso teatro, depois de meses marcados por controvérsias e exaustivos conflitos políticos entre o município e o ministério, de um lado, e a região da Lombardia, do outro. Ao mesmo tempo, se tomavam medidas para encontrar um sucessor para Longhi como diretor dos inúmeros teatros da fundação ERT – Emilia Romagna Teatro, que ele dirigiu por quatro anos, desde de janeiro de 2017. As páginas a seguir refletem sobre uma recente conversa com Claudio Longhi a respeito do futuro do Piccolo Teatro, sobre sua nova direção, bem como sobre a última encenação de Longhi como diretor artístico da ERT: O peso do mundo nas coisas, de Alejandro Tantanian.

I. A terceira fase do “Piccolo Teatro di Milano”

Talvez fosse útil começar com alguma contextualização do teatro milanês e de seu novo diretor.¹ O Piccolo – o primeiro teatro permanente (teatro stabile) da Itália foi fundado 1947 por Giorgio Strehler, Paolo Grassi e sua esposa Nina Vinchi Grassi, e convertido em “Teatro d’Europa” por decreto ministerial em 1991. Após a morte de Strehler, iniciou-se uma segunda fase, sob a direção de Sergio Escobar, que liderou o Piccolo por 22 anos, de outubro de 1998 a julho de 2020, assistido pelo diretor Luca Ronconi como consultor artístico. Desde primeiro de dezembro deste ano [2020], sua direção passou às mãos de Longhi, que, apesar de ter saído do Piccolo em 2015, havia trabalhado lá por mais de oito anos (de 1995 a 2002), colaborando com Strehler na criação de montagens tão memoráveis como *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana* (1996), *Lolita* (2001) e *Infinities* (2002).

No microcosmo teatral italiano, Claudio Longhi, 54, pode ser considerado um homem jovem. Sua carreira foi marcada por uma ascensão

muito rápida, tendo ele adquirido o perfil de um artista culto, com interesses divididos entre a academia e o palco. Nomeado professor titular de “História e instituições da direção” (um campo de estudos iniciado no início dos anos 1970 pelo diretor Luigi Squarzina), ele lidava principalmente com a história da dramaturgia, a direção e o ator.² Ao mesmo tempo, Longhi dirigiu espetáculos em inúmeras instituições teatrais nacionais, incluindo o Teatro di Roma, o Teatro de Gli Incamminati, o Piccolo Teatro di Milano, o Teatro Stabile de Turim, o Teatro Due, em Parma, o Instituto Nacional do Drama Antigo, e a ERT – Emilia Romagna Teatro. Entre suas encenações esteve Arturo Ui, de Brecht (como um excelente Umberto Orsini como protagonista), *Classe operaia va in paradiso*, baseada no filme de Elio Petri, na adaptação de Paolo di Paolo, *La commedia della vanità*, de Elias Canetti, e *Il peso del mondo nelle cose*, de Alejandro Tantanian (uma encenação que deverá ser discutida extensivamente na segunda parte deste artigo).

Muitos projetos internacionais de teatro foram dirigidos por Longhi desde 2008, incluindo o projeto múltiplo *Il ratto d’Europa*. Per un’archeologia dei saperi comunitari (2011-2014, UBU Premio Speciale 2013). Seu trabalho como educador teatral também é importante. Depois de lecionar História do Teatro na Scuola del Piccolo Teatro em Milão de 2005 a 2015, em 2015 – para a fundação ERT – ele assumiu a direção do “Laboratorio permanente per l’attore” da Escola de Teatro Iolanda Gazzo em Modena. Nesse contexto, tem particular interesse sua parceria artística com o ator Lino Guanciale, uma presença constante em seus espetáculos mais recentes e nas atividades de formação de público e ensino de teatro dirigidas por ele em escolas e universidades.

Os planos de Longhi para o Piccolo – um teatro onde ele é bem conhecido e estimado, graças ao trabalho prévio realizado junto a Luca Ronconi quando este era consultor artístico do diretor Escobar – estão estruturados em torno de alguns pontos em particular, com o objetivo principal de

relançar e redefinir o papel do teatro público como missão cultural. Entre as mais importantes ideias propostas está a ampla visão internacional, com a possibilidade de um grande festival, a criação de uma companhia estável no modelo alemão, uma particular atenção à formação de público e às inúmeras atividades profissionais que trazem vida ao microcosmo teatral. O capítulo sobre o que ainda há para aprender artisticamente ainda está por ser escrito. Por estatuto, porém, o novo papel de gestor o forçará a ser limitado como diretor, ele pode dirigir somente uma encenação por ano.

O teatro compreende atualmente três espaços: o “Teatro Studio Melato” (um espaço experimental que também sedia a escola de teatro), o “Teatro Strehler” (o local principal, inaugurado em 1998) e a “Sala Grassi” (o espaço histórico na Via Rovello).³ Longhi pretende definir claramente a identidade destas várias sedes do Piccolo, redesenhando e clarificando a geografia dos três espaços: na Grassi a missão será a consolidação de um cânone, no Melato, o estudo do novo e, no Strehler, a apresentação de potentes inovações europeias.

O novo diretor tem todas as qualidades e capacidades necessárias para liderar a prestigiosa instituição milanesa. Seu perfil é o de um intelectual militante do teatro, com uma visão renovadora da cena pública e uma concepção de teatro aberto, feita de uma ampla variedade de interações com o público, de propostas que vão além do mundo do espetáculo e são dedicadas a desenvolver, através do teatro, o espectador e seu conhecimento sobre a sociedade em geral.

Certamente ele não enfrenta uma tarefa pequena. Por muito que possa usufruir do auxílio das centenas de trabalhadores do Piccolo, o desafio é considerável e o caminho não parece ser ladeira abaixo. Por trás de si, Longhi tem os espectros dos vários guardiões da cena italiana e internacional que o precederam, num teatro que em mais de setenta anos teve somente três líderes. Diante dele, uma missão para um capitão corajoso: reformar o Piccolo depois de tirá-lo de uma situação política

e economicamente complexa. Numa visão panorâmica, 2021 incluirá as celebrações pelo centenário do nascimento de Strehler, ao mesmo tempo em que esta temporada deverá operar num nível internacional, de interesse para todo o mundo do teatro.

A função pública do teatro

Uma questão central, já significativa no assim chamado “mundo de antes”, o mundo como era antes da pandemia – mas que a situação em que nos encontramos exacerbou e tornou ainda mais atual – é a necessidade de esclarecer e estabelecer a função pública do teatro. Isso é uma preocupação diretamente vinculada à história do Piccolo Teatro di Milano e seus pais fundadores, à abordagem que Giorgio Strehler e Paolo Grassi trouxeram ao teatro, o fomentando e realizando sob um ponto de vista organizacional e artístico.⁴

Foi durante o segundo período pós-guerra que os teatros públicos nasceram neste país, chamados “estáveis” por oposição às companhias privadas, itinerantes em sua maior parte. O teatro italiano ficou algo atrás daquele de outros países, especialmente em relação à direção moderna, que não havia ainda se desenvolvido na Itália. O fascismo foi um obstáculo ao desenvolvimento da cena teatral, preferindo subvencionar companhias privadas de forma a guiar as escolhas delas. Partindo desse contexto, estava, portanto, preparada, no segundo período pós-guerra, a necessidade de um teatro como “serviço público”; o Piccolo, administrado pelo município, era o primeiro teatro ao mesmo tempo público e estável na Itália.

As intenções programáticas do Piccolo Teatro foram declaradas à revista Politecnico, em que era enfatizado o desejo de criar um “teatro de arte para todos”. O repertório não devia incluir textos concebidos como puro e simples escapismo para agradar o público e assim garantir algum lucro, como era o caso das companhias privadas. O Piccolo seria “teatro de arte”, apresentando-se como um teatro com ambições somente artísticas, sem administração especulativa, com um plano

preciso na seleção de espetáculos. Também seria um “teatro para todos”,⁵ já que o preço das entradas seria mantido baixo e haveria a possibilidade de fazer assinaturas e receber descontos. Era a opinião de Paolo Grassi, de fato, que o “povo” não ficava fora dos teatros por razões culturais, mas somente por motivos econômicos.

Hoje, como então, tornou-se urgente retornar àquelas intenções programáticas, tentando, de uma maneira brechtiana, devolver o sentido de utilidade à prática teatral. Na Itália é difícil entender a função da cultura e da arte no sentido mais amplo, e do teatro em particular. Até que venhamos a definir para que servem as experiências artísticas, não será possível esclarecer a questão espinhosa da fragilidade da prática teatral neste país.

Essa é uma questão que Grassi e Strehler levantaram com força, graças à ideia deles do Piccolo Teatro como serviço público. Esse é um problema muito atual, e algo muito caro ao diretor. Sobre esse assunto, ele afirmou: “Eu acho que é importante começar daquela ideia original, reafirmar a centralidade do teatro dentro das práticas de construção da comunidade e da sociabilidade. Eu me pergunto se o teatro é ainda um serviço público ou se esta categoria está parcialmente desatualizada. Deste ponto de vista, eu sempre pensei sobre o fato de que talvez devêssemos falar hoje não tanto de serviço à comunidade, mas do valor do teatro para a comunidade”.

Essa distinção está longe de ser uma sofisticação abstrata ou baseada em pura especulação. Ela tem óbvias consequências práticas, já que o conceito de serviço está intimamente ligado à ideia de uma oferta que antecipa a demanda. “Estou convencido - continua Longhi - de que no momento há uma grande necessidade de teatro, mas não há tão clara e definidamente uma demanda por teatro. Ou melhor, há questões sobre teatro, mas, observando o quadro geral, tem-se a percepção de que o teatro corresponde a uma necessidade íntima que a gente se esforça por nomear. Digo isso por bom motivo, porque - como confirmam todas as

experiências de ensino em escolas - quando você encontra pessoas que não conhecem o teatro e começa a lhes mostrar concretamente o que é, elas ficam atraídas e desenvolvem gosto pelo trabalho prático com grande vigor e paixão. Neste sentido, estou falando de uma necessidade que não está em questão. Mas, se não está em questão, também é difícil dizer que o teatro seja um serviço, porque para ser um serviço teria que responder a uma demanda. Daí que o conceito de valor sirva como elemento fundador de uma identidade cultural e como força motriz para a dinâmica do desenvolvimento cultural. Valor também pode ser de uso, mas não é necessariamente serviço”.

As afirmações de Longhi requerem um horizonte mais amplo, que diz respeito à possibilidade de conceber o teatro como um bem comum, não pertencente a um indivíduo ou a um governo, mas a uma comunidade. Essas são reflexões sobre a função pública, de serviço, valor, bem comum do teatro como campo de exploração e investigação que fazem com que hoje seja necessário que nos dissociemos das práticas do passado, para assentar as bases do teatro do futuro, tomando a experiência da pandemia como marco inicial de uma dinâmica de progresso da experiência cênica. “Estou convencido - afirma Longhi - de que esse é um poderoso campo de exploração dentro do qual repensar o papel do teatro, começando da Via Rovello, da realidade que, pela primeira vez na Itália colocou no centro os temas enfatizados ali, estabelecendo as condições para o sistema teatral no qual vivemos hoje, os descendentes das várias reelaborações do modelo do ‘Piccolo Teatro’, que se impôs em nível nacional nos anos 40 do século passado”.

Teatro como lugar gerador de pensamento, espaço de narração de histórias e dramaturgia

Como pode ser descrita hoje a função do teatro, qual é a utilidade da prática teatral? Qual é a habilidade do teatro para outra vez tomar parte no exercício e no desenvolvimento das práticas comunitárias, interrogar as dinâmicas de funcionamento

da comunidade?

“Nunca tanto quanto neste momento, acredito que seja essencial recuperar a habilidade de dizer ‘nós’: esta é precisamente a função política, pública e civil do teatro”, declara o novo diretor do Piccolo. Para Longhi, essa função deve estar diretamente vinculada à habilidade do teatro de vir a ser um lugar onde se gera pensamento, entendido primariamente como reflexões sobre a “sociabilidade”, que é um ponto nodal e constitutivo da prática teatral.

Sempre se falou do valor econômico da cultura. Um dos legados que a Covid nos deixou é o de tornar-nos conscientes do valor da dimensão do trabalho que é atrelado às práticas culturais, justo quando ficou entendido que segmentos inteiros do sistema de produção do país estavam falhando em relação a experiências teatrais. “Estou convencido”, insiste Longhi, de que a contribuição empreendedora e econômica que a cultura, em sentido amplo, e o teatro, em particular, podem oferecer ao país residem não somente no fato de que há trabalho relativo à esfera das práticas teatrais, mas também na consciência de que o teatro pode gerar pensamento. Pensamento é o motor do crescimento de um país: não é coincidência que países com um alto índice de consumo cultural sejam muitas vezes aqueles com o mais alto produto interno bruto.

Para Longhi, esses aspectos recaem naquela função pública sobre a qual se precisa refletir em um teatro como o Piccolo: “Obviamente esse nó de questões se ramifica em várias direções. De um lado, o elemento da sociabilidade nos leva a refletir sobre a habilidade de vir a ser uma comunidade e um lugar que possa servir de gerador da comunidade teatral. Estou pensando nas belas páginas que Fabrizio Cruciani dedicou a esse tema em seu livro sobre as comunidades teatrais do século XX, que são um ponto inicial do que o teatro poderia ser hoje.⁶ Eu acho essa reflexão que foi promovida nos últimos anos sobre teatro comunitário e as várias formas participativas extremamente interessantes. Ela representa um revisitar àquelas práticas de teatro que foram empreendidas entre o final dos anos

1960 e o início dos 1970, está diretamente ligada ao conceito de descentralização desejado por Paolo Grassi”.

Tempo passou desde aqueles anos extraordinários, tempo que introduziu mudanças que devem ser confrontadas. A ideia de usar formas participativas como maneira de reconstruir a relação com o público e educar o público é central e foi perseguida de várias formas durante a carreira teatral de Longhi: “Eu não me importo, em relação à estrutura particular de Milão, de reintroduzir práticas desse tipo, que eu também acho apropriadas a certo modelo de desenvolvimento urbano aplicado a Milão nos últimos anos, como a ideia de “cidade de 15 minutos”, a ideia de uma cidade policêntrica e dispersa”. Com isso em mente, portanto, pensando no futuro do Piccolo, torna-se essencial que teatro se afaste do risco da autorreferencialidade que por vezes surge dentro das práticas teatrais, sem, contudo, renunciar à própria especificidade: “O teatro não deve colocar-se à parte e tornar-se outra coisa em si. Em todas as práticas participativas que tentei criar, o problema era entender o que o teatro podia oferecer mais do que outras práticas de sociabilidade e intervenção dentro da comunidade, partindo, no entanto, de suas próprias especificidades”.

Ao mesmo tempo, o teatro sempre teve outra função fundamental: aquela de contar histórias, como uma tentativa fascinante de organizar o caos da experiência. Contar uma história significa encontrar conexões lógicas e cronológicas no fluxo dos acontecimentos, e essas conexões são uma tentativa de trazer ordem ao caos. Nunca antes precisamos tanto de mapas para orientar-nos a nos mover na confusão que nos rodeia.

O tema do contar histórias coloca em questão o problema do retorno da centralidade da dramaturgia na experiência teatral. Longhi sempre teve grande interesse por dramaturgia, a nova dramaturgia em particular. Esta só pode assumir formas “críticas”, como a revisão e a reinvenção dos mecanismos de organização da fábula encenada experimentados no passado. É uma atenção que

começa pela fundamental convicção partilhada de que mesmo o assim chamado teatro pós-dramático e a consciência do “drama suspenso” têm em si uma forte pulsão dramática. Como outra forma de articular a forma dramática, a dimensão da história subjaz mesmo nas mais radicais experiências de pós-drama, é simplesmente uma forma diferente de narrar. Longhi afirma: “A ‘peça-paisagem’ de Gertrude Stein também tem uma história, como também a ‘descrição’ em si mesma pode ser uma história. A nova maneira de contar histórias não pode deixar de levar em conta os ajustes que, da dramaturgia épica ao pós-drama, a experiência da forma dramática sofreu durante o último século, e o assim chamado “Teatro degli Anni Zero”. Sempre estive muito atraído por esse horizonte”.

Longhi imagina, portanto, que o Piccolo di Milano possa tornar-se novamente um importante ponto de referência para a nova dramaturgia: “Sou fascinado pela ideia de que o Piccolo seja um lugar de confrontação intensa com a dramaturgia nacional, europeia e internacional de maneira geral, com uma perspectiva de fertilização mútua”. A dramaturgia é, além disto, um traço peculiar e historicamente constitutivo do teatro italiano, mesmo se ele vive de uma série de “invenções desperdiçadas” – para citar uma expressão famosa de Claudio Meldolesi – que lutam para estabelecer-se no cânone, com todas as ambivalências que a palavra cânone traz em si, como um lugar de vitalidade constante, mas também como uma armadilha na qual se arrisca aprisionar-se.⁷

Europa e internacionalização

A evidente abertura de Longhi para cruzar fronteiras levanta diretamente a questão da internacionalização. No atual enquadramento legal, o “Piccolo Teatro di Milano - Teatro d’Europa” é parte da UTE (Union des Théâtres de l’Europe). A UTE em si é cria do impulso original que começou do Piccolo e tem o teatro milanês e o Odéon, em Paris, como lideranças. Fundada em 1990 por Jack Lang e Giorgio Strehler, que trabalhou parti-

cularmente para a criação da associação, foi planejada para reunir produções teatrais e obras artísticas europeias sob o signo do intercâmbio cultural e da formulação de uma identidade cultural comum.

Historicamente, portanto, o Piccolo di Milano colocou-se a missão de atuar na frente da internacionalização. Esse é um ponto sobre o qual devemos questionar-nos hoje e que não podemos ignorar. Longhi afirma: “Enquanto há uma necessidade muito difundida de reconstruir uma comunidade supranacional, a pandemia nos força a nos isolarmos, levando em conta as restrições de viagem. Devemos questionar, portanto, que tipo de sustentabilidade terão as práticas comunitárias no mundo de amanhã”. A crise da Covid - enfatiza Longhi – marcou um ponto de virada profundo na relação entre homem e natureza. A crise chamou a atenção para elementos extremamente críticos no sistema de vida prévio. As questões da transformação das espécies, da eliminação da biodiversidade, a relação dessas e de outras questões com a profunda crise que se estabeleceu entre o homem e seu entorno é muito evidente. Longhi comenta: “Nós vamos superar a crise da Covid, mas devemos aproveitar esta oportunidade para mudar, ou então da próxima vez ela não será chamada Covid, será alguma outra coisa, mas iremos confrontar o mesmo problema. Estamos num trem em alta velocidade, que é difícil parar, e ainda há uma força de inércia no sistema de vida prévio, de que nos esforçamos para livrar-nos”.

Já que a realidade dramática que estamos vivendo não vai mudar da noite para o dia, o tema do impacto ambiental que viagens e excursões internacionais trazem consigo é uma questão que não pode senão tocar o universo teatral muito de perto. Refletindo sobre esses assuntos, o novo diretor pensa em questões que estão sendo levantadas neste sentido por artistas como Katie Mitchell na busca por formas alternativas de imaginar trocas teatrais em nível internacional: “Estando à frente hoje de um “Teatro d’Europa” não se pode ignorar a questão do que significa criar relações inter-

nacionais em um tempo como este que estamos vivendo, como não se pode senão imaginar o que significa ser um teatro europeu hoje. Em outras palavras, também significa questionar Europa e a própria identidade europeia”.

O teatro teve um papel decisivo na criação da identidade da cultura europeia: do teatro grego clássico à experiência do teatro do Renascimento, à *commedia dell'arte*, ao Siglo de Oro espanhol, ao drama elizabetano, ao grande florescimento do drama burguês em suas várias formas, práticas teatrais e dramaturgia desempenharam profundo papel na definição da sociedade e da comunidade europeias, delineando fronteiras e elementos característicos. Longhi afirma: “Se eu me sento no teatro e vivo uma personagem chamada Irina ou Hedda Gabler eu não sinto nada separado de mim, distante de mim, apesar do fato de que estou consciente de pertencer a um sistema cultural diferente. Isso é porque há uma espécie de argamassa europeia. Pensemos na função extraordinária que atores da *commedia* tiveram em criar um imaginário cultural. Um dos mitos fundadores da modernidade, Don Giovanni, passou por uma série de “jornadas” através da Europa, que condicionaram nossa forma de pensar. Mitologicamente, Cadmo encontra Tebas ao procurar Europa sequestrada. Então, há um tipo de parentesco entre o encontro de Tebas e a mitologia ligada aos Labdácidas, que ocupou tanto nosso teatro, junto à ideia de uma Europa sequestrada em particular. [...] O mais antigo texto dramático que chegou até nós é *Os persas* que, com uma invenção de estranhamento extraordinária, interroga a identidade europeia vista através dos olhos do Oriente”.

O que resta desse imenso patrimônio cultural? O que quer dizer hoje ser um teatro europeu? Que papel pode desempenhar o teatro na dialética cultural europeia? Longhi afirma: “Nós vivemos um momento no qual, mesmo sob a luz da crise pandêmica, pertencemos a uma aldeia global onde há áreas que têm identidades profundamente características e antigas, ainda que estejamos todos dentro de uma única realidade que vai da China a

Nova Iorque. Mas uma coisa é viver na China, outra, viver em Miami, outra, viver em Nova Iorque. O teatro desempenha um papel fundamental nessas reflexões, e eu acredito que ser um “Teatro d’Europa” hoje significa engajar-se em se concentrar em questões deste tipo”.

Falando de internacionalização, o momento do festival na nova direção do Piccolo representa para Longhi uma encruzilhada fundamental. Também nesse caso um olhar para o futuro começa nas experiências passadas do Piccolo, que já sob a direção de Escobar e Ronconi havia acentuado esta dimensão e vocação internacionais graças a uma série de eventos, incluindo o “Festival Teatro d’Europa”.

Sendo os festivais notoriamente os momentos de mais forte diálogo com o exterior, o novo diretor planeja criar e dirigir um, como fez com o “Festival Vie” durante os recentes anos de sua direção da ERT: “Durante um festival, num período curto são realizados uma série de projetos que facilitam organizações estrangeiras a virem até nós para ver a realidade italiana e se torna possível ao público italiano ver o que acontece fora de seu país. Festivais são potentes vias de mão dupla, de dentro para fora e de fora para dentro. É claro que o conceito de festival traz problemas de custo. Nós vamos ter que fazer discussões sobre isso... Em anos em que as economias estão precárias, como os anos que vivemos agora, não sei que espaço há para isso, mas gostaria de fazer um para o Piccolo, como também gostaria de dar espaço à dança”.

Dentro do grande magma que jaz sob o rótulo comum de “práticas performáticas”, a dança é hoje provavelmente uma das fendas mais vivas, interessantes e transformadoras. Isso foi demonstrado por grandes nomes do passado como Pina Bausch, e grandes nomes do presente, como Dimitris Papaioannou, apenas para dar alguns dos exemplos mais conhecidos. Práticas coreográficas estão hoje dando muito o que pensar em várias frentes, incluindo a perspectiva da evolução da dramaturgia e da direção. Para Longhi, seria útil considerar,

por exemplo, a transformação, involução ou crise da figura do diretor através da comparação com aquela do coreógrafo. A partir da coreografia também poderiam vir estímulos úteis para compreender as práticas dramáticas. Com relação a isso, ele afirma: “Da maneira como nosso sistema é construído, o mundo da dança e o mundo da prosa – presumindo que faça sentido falar em prosa (do meu ponto de vista não faz sentido usar a categoria prosa para catalogar uma certa área da operação teatral⁸) constitui uma separação insalubre, enquanto da contaminação se poderia obter vigorosos estímulos. Mesmo que eu não seja um especialista, sou fascinado pelo panorama da dança contemporânea e este panorama deve ser levado em conta, explorado, encorajado”.

Formação de público e atores

Nas reflexões de Longhi sobre as responsabilidades que o futuro Piccolo Teatro di Milano terá que assumir sob sua direção, o tema da formação do público é central, partindo de sua observação da crise na demanda por teatro que caracterizou por anos a realidade italiana: “Um teatro como o Piccolo deve permanecer uma liderança e um exemplo em relação à educação teatral tanto em nível nacional como internacional”. Certamente Longhi não faz disso tanto um problema de arrecadação de bilheteria do teatro, trata-se de outra questão. A crise na demanda o conduz inevitavelmente a levar em consideração a formação do público. A formação é, de fato, uma das fragilidades do teatro na Itália, não tanto em relação à educação dos artistas, mas antes em consideração à alfabetização literária do país. A Itália luta para confrontar o problema da educação artística no sentido mais amplo e da educação teatral em particular. Aqueles que trabalham na universidade, por exemplo, sabem perfeitamente que em relação às assim chamadas ciências humanas (que são elas próprias consideradas por último na formação que torna o trabalho possível) os estudos teatrais são considerados “filhos de um deus menor” em comparação

às disciplinas mais respeitadas.

Essa é uma área que devia ser estudada cuidadosa e seriamente. A questão da formação do público, de fato, aponta para um problema mais amplo: aquele da dificuldade de nosso país em conceber o teatro como parte orgânica do sistema cultural. No máximo, nós sempre tendemos a ver o teatro como atividade recreativa, de maior ou menor qualidade, enquanto temos dificuldade em reconhecer ao teatro o status de experiência cultural num sentido mais sério. Longhi afirma acertadamente: “Eu recorro que a legislação teatral provê apoio específico para projetos conjuntos entre o Ministério da Educação, Universidade e Pesquisa (MIUR) e o Ministério do Patrimônio e das Atividades Culturais e do Turismo (MiBACT). Eu acredito que, especialmente hoje, é muito importante vincular processos criativos a um desenho conceitual que os contextualize num sistema mais amplo de pensamento e reflexão, em que o processo criativo é apenas a ponta do iceberg. Eu gosto de pensar que o Piccolo Teatro pode tornar-se, ou voltar a ser, um cruzamento para experiências culturais heterogêneas que estão em diálogo com a cena, mas que também podem ser percebidas como externas à cena e encontrar de tempos em tempos na cena seus limites, seus conflitos e seus pontos de partida”.

O tema da gestão cultural, na visão de Longhi do futuro Piccolo, está intimamente ligado aquele da prática cênica no sentido mais estrito: gestão cultural e práticas cênicas deveriam estar em diálogo, criando uma constante sinergia. Essa visão do teatro como parte de uma dimensão cultural mais ampla representará um eixo fundamental na direção de Longhi, com o objetivo de criar uma interface e alinhar as atividades do centro milanês com outros experimentos teatrais: “Como disse muitas vezes, o teatro italiano não tem nada a invejar ao teatro de além dos Alpes, é, ao contrário, nossa própria civilização teatral, acredito, que se diminui e menospreza, existindo assim num estado de anomalia em comparação com as culturas teatrais de outros países europeus. Um “Teatro d’Europa”

como o Piccolo terá que trabalhar seriamente também nessa frente”.

Nos meses recentes tornou-se comum falar da Covid como uma doença que afeta as camadas mais velhas da população. No que diz respeito a discussões sobre educação, no entanto, logo percebemos que isso é verdade somente de um ponto de vista estritamente médico e fisiológico. Em paralelo a isso, há esta enfermidade social que surgiu entre as pessoas jovens, e é extremamente poderosa. As gerações mais jovens são uma categoria violentamente atacada por esta pandemia. Quando falamos de educação e pandemia, pensemos na situação de escolas, universidades, conservatórios e academias de teatro. De quanto de sua experiência educacional os jovens tiveram que abdicar? “Ensino a distância não é ruim”, afirma Longhi. Aqui poderia ser iniciado um capítulo que necessitaria mais espaço para reflexão e sobre o qual vou, portanto, retornar noutro lugar. Entretanto, para simplificar muito o assunto: é crucial para boa parte da experiência de aprendizado que você “saia de casa” e encontre com seus pares. Isso é precisamente o que está faltando agora, nós veremos as consequências em 15 a 20 anos, quando as pessoas que estão sendo formadas hoje comecem a ter posições importantes, lugares de responsabilidade na sociedade e no mundo do trabalho. Os jovens são hoje um grupo sob enorme pressão e ao mesmo tempo no limiar de um novo mundo, que os terá como protagonistas. Por essa razão, ainda mais hoje, a formação do público e dos profissionais de teatro está numa conjuntura crítica”.

Em 1987, Strehler fundou no Piccolo a “Scuola per attori”, hoje nomeada Luca Ronconi, sediada no Teatro Studio. Claudio Longhi esteve envolvido na formação de atores por anos. Ele não carece, portanto, de reflexão sobre o assunto, e tem uma perspectiva clara sobre o complexo sistema de competências que um ator deve possuir hoje. Isso não pode ser resumido de maneira simplista como possuir conhecimento técnico, limitado a práticas teatrais e performáticas. Em vez disso,

é uma orientação que se mantém expandindo e inclui de maneira mais geral uma reflexão sobre como o ator aborda a sociedade e sobre que papel o ator deve desempenhar na sociedade contemporânea, partindo da formação técnica. É um discurso que envolve não somente os atores, mas todas as profissões do teatro; Longhi, através dos anos, sempre deu amplo espaço e reconhecimento à função teatral do “dramaturgo” que, como uma figura de mediação no diálogo cultural, está diretamente vinculada à própria maneira com que as práticas teatrais estão orientadas na sociedade.

Longhi estima muito Carmelo Rifici, o atual diretor da “Scuola per attori” no Piccolo, e pretende colaborar com ele em forte sinergia: “Eu acredito que seja necessário à “Scuola del Piccolo” existir em autonomia, dentro de um horizonte e de um projeto artístico que é aquele que tentarei ter em foco e perseguir nos próximos anos. Uma vez que eu tenha esboçado seus parâmetros artísticos e culturais, será minha responsabilidade assegurar o bom funcionamento e a efetividade da trajetória de formação dos atores, e além dela. Será importante não esquecer de questionar constantemente como os jovens que terminam a formação podem encontrar lugar no mundo do trabalho teatral, com um lugar seguro no palco, dentro do horizonte de sentido do projeto artístico e cultural do Piccolo di Milano. [...] Eu sempre gosto de agir em consonância e em diálogo com as várias situações reais das instituições em que me encontro trabalhando, dando prioridade às questões internas, mas também em diálogo com as externas. Eu sempre trabalhei, por exemplo, com os jovens que se formaram na “Paolo Grassi” em Milão, ou os admirei. Fico, portanto, contente que possamos desenvolver um diálogo com essa escola, ao mesmo tempo em que respeitamos um ao outro as características específicas”.

Como já mencionado, além de ter uma carreira como encenador e gestor de teatros e organizações nacionais, Claudio Longhi também é professor universitário nas históricas “DAMS - Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo”, em

Bolonha. Com a perspectiva de realçar a relação entre pesquisa, estudo, reflexão teórica, formação e práticas artísticas, Longhi pretende expandir mais a atividade do arquivo do teatro milanês: “Eu fui pela primeira vez lá no Piccolo para ver uma das muitas exposições acerca de Servidor de dois patrões, de Strehler. Depois, o Piccolo foi uma parte fundamental da minha formação artística profissional. Eu o frequentei primeiro como estudante. A última parte de minha aprendizagem com Ronconi foi no Piccolo, no final dos anos 1990, quando eu era ainda diretor do teatro de Turim. Então eu terminei minha colaboração com o mestre quando Luca foi nomeado consultor artístico do Piccolo. O teatro é, portanto, para mim um lugar do coração e também algo profissional. Eu concordo perfeitamente com a necessidade de criar uma sólida combinação entre teoria e prática. Essa é minha própria história e eu venho tentando fazê-lo por toda a minha vida. O arquivo do Piccolo não é de fácil acesso. Repito, eu também o visitei quando fiz minha tese sobre Ronconi, para consultar a pasta que havia ali sobre Furioso. Tendo agora participado de teatros italianos por um longo tempo, penso que o Piccolo ainda é o teatro que tem os arquivos históricos melhor organizados em comparação a outros teatros estatais italianos. Eu vou cuidar de fortalecê-lo e certamente será preciso fazer investimentos nessa direção também”.

Um último aspecto, embora não menos importante, diz respeito à governança do teatro. Como é bem sabido, o diretor de um edifício deve delegar funções artísticas ou administrativas a uma pessoa de sua confiança. Isso acontece e aconteceu sempre no passado, não somente no Piccolo em Milão. Mas, como já mencionado, Longhi parece querer tomar um caminho diferente quanto a isso: “Uma questão que já comecei a discutir com o conselho de diretores é a governança. Eu me pergunto particularmente se ainda é apropriado apoiar o diretor como consultor artístico em sentido estrito ou se faz mais sentido imaginar um sistema de artistas e residentes com o apoio de um colega dra-

maturgo que possa guiar as escolhas ou então atuar como estímulo para as escolhas a serem feitas. [...] De toda maneira, deve haver um confronto interno como a estrutura do teatro, o que ainda não se deu. Nós somos confrontados com um momento histórico em que, também por um senso de responsabilidade frente aos operadores da produção, os compromissos devem ser mantidos. Há projetos já organizados para esta temporada que não foram realizados devido à Covid e que terão que ser programados para a próxima”. À luz dessas afirmações, parece, portanto, prematuro nomear um ou mais artistas para ajudar Longhi na programação e gestão das atividades do famoso teatro.

Experiência recente na fundação ERT – Emilia Romagna Teatro

Com a nomeação de Longhi para o Piccolo, a fundação Emilia Romagna Teatro perde sua liderança, com a qual contou pelos últimos anos, e se encontra sem diretor durante esta estranha temporada de 2020-21, ainda ameaçada pela Covid. Se, de fato, depois da demissão de Sergio Escobar, a crise em que o Piccolo caiu durante o verão terminou positivamente, uma fase complexa está se abrindo para identificar o sucessor de Longhi à frente dos inúmeros teatros em Modena, Bolonha, Cesena, Castelfranco Emilia e Vignola, espaços em que as várias atividades da fundação são realizadas.⁹

Não será fácil, de fato, encontrar uma figura à medida, uma personalidade com um forte perfil internacional, que saiba desenvolver o legado de uma tradição artística inovadora e diferenciada, capaz de coordenar temporadas teatrais, projetos e festivais internacionais e as múltiplas atividades de formação realizadas nos anos recentes pela ERT.

No quadriênio de 2017-2020, durante o qual ele era o chefe da Fundação, Longhi realizou um trabalho digno de nota em várias frentes, demonstrando saber interagir com os principais estabelecimentos culturais e institucionais, tanto locais como em níveis nacional e internacional, permitindo assim que a ERT fosse reconhecida no ranqueamen-

to ministerial como o “primeiro estabelecimento teatral italiano”. Os projetos realizados nos anos recentes pelos teatros participantes envolveram e misturaram a sociedade de Bolonha e Modena de uma forma vital e abrangente e os projetos europeus previamente inaugurados ganharam vida nova e impulso.¹⁰ A ideia do teatro entendido como “ágora” e um poderoso olhar à Europa e ao mundo caracterizaram as temporadas teatrais e o festival internacional de teatro “Vie”, que ele dirigiu.¹¹

Uma parte importante e inovadora da atividade mais recente da Emilia Romagna Teatro Fondazione foi a formação teatral. Os projetos, planejados para formar jovens atores “in loco”, oferece a eles oportunidades para formação avançada e profissionalização. Desde 2015, foi de particular importância o workshop permanente para o ator da escola de teatro “Iolanda Gazzero”, dirigido por Claudio Longhi, no qual são oferecidos cursos de especialização para atores e dramaturgos.

A atenção conferida à formação na ERT também é demonstrada pela programação intensiva do Teatro Ragazzi. Sua atividade de produção e hospedagem é rica em propostas para jovens e professores, com o objetivo de desenvolver ferramentas adequadas para a leitura das linguagens do teatro: workshops, seminários, estágios, conferências foram intercalados com espetáculos, desenvolvendo novas perspectivas e uma recepção mais consciente. Nos últimos anos, tradição e inovação, espetáculos e escola se polinizaram uns aos outros, dando vida a uma relação intensa com o público, como é apropriado a uma ideia de cultura que constrói comunidades.

De acordo com Longhi, no entanto, é muito cedo para fazer uma avaliação de sua experiência como diretor artístico da Emilia Romagna Teatro: “Deveríamos observar este período de uma pequena distância; ainda me sinto muito envolvido. Portanto, ainda não consigo fazer uma avaliação objetiva. Estes dias em finais de novembro estou trabalhando na elaboração do orçamento de 2021 da ERT, então acho difícil considerar minha gestão

como uma experiência encerrada”. Mesmo que seja muito cedo para fazer uma avaliação, no decorrer de sua direção houve mudanças importantes na ERT, que tiveram lugar como resultado de um caminho em direção a uma identidade e política culturais que permaneceram essencialmente fiéis a si mesmas.

Como mencionado, a ERT é reconhecidamente uma entidade teatral multifacetada e complexa, fortemente enraizada na região – ou, antes, ela reflete diferentes características regionais, já que organiza a atividade de teatros espalhados por várias cidades de Emilia Romagna – mas também capaz de interagir com o mundo externo, em nível internacional. Mais do que qualquer outra coisa, esta dupla orientação é uma espécie de marca registrada, que tornou possível que o caminho de Longhi cruzasse com aquele da Fundação nos anos passados. Num nível nacional, Emilia Romagna Teatro tem, provavelmente, a orientação melhor adaptada para uma certa maneira de pensar a experiência teatral. Por exemplo, os vários projetos participantes realizados foram criados não por acaso na ERT, mas emergiram devido à própria orientação dessa estrutura. De forma semelhante, em nível internacional, o Festival Vie provou-se um coeso reservatório espaço-temporal, graças ao qual importantes trocas culturais e teatrais foram possíveis.

Longhi dirigiu a ERT em um período de intenso crescimento: “Eu gosto de pensar a transformação que a ERT teve como uma consequência da reforma de 2014, a reforma envolvendo o estabelecimento dos teatros nacionais, como uma fase adolescente na qual, da mesma maneira que acontece com adolescentes que crescem rápido demais, a ERT deu um salto quantitativo algo ingênuo no desenvolvimento de sua estrutura de produção. Esse desenvolvimento começou já em 2015, ou seja, antes de eu tomar posse como diretor, e continuou durante os anos da minha gestão”. Um crescimento tão intenso e rápido criou tantos problemas organizacionais quanto estruturais. Longhi foi capaz de acomodar essas mudanças, ajudando a estrutura a

se definir em um momento em que havia dado um salto adiante para adaptar-se à reforma em si, que demandou mais e mais produções. Mas ele também encorajou a Fundação a implementar uma “troca de pele” radical: muitas figuras importantes da ERT se aposentaram nos anos de sua gestão. Houve uma renovação geracional muito rápida. Novamente, Longhi foi capaz de liderar a Fundação de forma que não perdesse seu centro de gravidade, permanecendo na sua vocação: “Nunca tive a ambição de lamentar ou delimitar profundas discontinuidades, eu simplesmente tentei interpretar, de acordo com minha sensibilidade, uma função e a direção que a ERT haviam manifestado antes de mim. Os resultados alcançados não o foram graças a mim, mas àqueles que foram responsáveis antes de mim. Foram eles que criaram as condições para alcançar seus objetivos recentes”.

Por outro lado, houve muitas inovações realizadas durante a gestão da Longhi na ERT. Entre elas, os principais exemplos são o estabelecimento da companhia permanente, os cursos de dramaturgia, e o recentemente instituído foco no campo da formação, devido à sua internacionalização (uma espécie de agregação de autores prestigiados). Pense-se, por exemplo, no projeto sul-americano que marca a atual temporada de 2020-21, com os cursos de Calderón Blanco, aqueles de Lisandro Rodríguez, que estão acontecendo agora mesmo, ou o curso com o brasileiro Antonio Araujo (que deveria ter-se realizado nesta temporada, mas que infelizmente não vai se concretizar devido à emergência da Covid). Pense-se também nos vários diálogos organizados com os alunos das DAMS da universidade de Bolonha.

Muitas coisas foram empreendidas, que são estímulos, possibilidades, caminhos que se abriram graças a Longhi. Aqueles que assumirem o comando da ERT depois dele, podem decidir seguir na mesma direção, ajustá-la ou abandoná-la para ir a outro lugar. Longhi comenta a esse respeito: “Não gosto da ideia de que o que fiz tenha que necessariamente continuar depois de mim. Na

minha direção, tentei interpretar o que me parecia um mandato intelectual, atuar como um guardião cultural com relação à cidade e ao contexto regional. Acho importante esclarecer seus objetivos e procurar sua maneira própria de manter-se fiel a estes objetivos. [...] Eu agradeço à toda a equipe do ERT pela maneira inestimável e maravilhosa com que estiveram próximos de mim nos últimos anos, às vezes com grande ímpeto e paixão, às vezes com dificuldade, mesmo com pontos de vista divergentes, mas sempre num clima de colaboração, de forma construtiva e em adesão a um projeto cultural que eu dificilmente poderia desejar que tivesse ido melhor. Eu também agradeço àqueles que me acompanharam institucionalmente, o presidente Giuliano Barbolini, que foi um valioso companheiro de estrada em momentos muito complicados, das mudanças estruturais externas e internas à complicada atual gestão de emergências relacionadas à pandemia”.

II. Il peso del mondo nelle cose (O peso do mundo nas coisas) por Longhi e Tantanian

A temporada de 2020/2021 da ERT - Emilia Romagna Teatro abriu-se com a estreia mundial de *Il peso del mondo nelle cose* (O peso do mundo nas coisas), uma nova produção de Claudio Longhi com dramaturgia original de Alejandro Tantanian.¹² O espetáculo que inaugurou a atual temporada também representa o último ato de Longhi e sua despedida como diretor artístico da fundação Emilia Romagna Teatro. Em cartaz no teatro Storchi, em Modena de 29 de setembro a 11 de outubro, o espetáculo envolve sete atores da companhia permanente da ERT – Simone Baroni, Daniele Cavone Felicioni, Michele Dell’Utri, Simone Francia, Diana Manea, Elena Natucci e Massimo Vazzana – com Renata Lackó alternando com Mariel Tahiraj no violino e Esmeralda Sella no piano.

É um projeto ambicioso, concebido por dois importantes artistas da cena teatral internacional.

Partindo de duas histórias de Alfred Döblin, *Conto do materialismo* e *Intercâmbio com o além*¹³, Tantanian e Longhi, artistas que partilham a ideia de um teatro aberto, vivo e dinâmico, em diálogo estreito com o presente e a comunidade, desenvolvem um inaudito retrato de nosso tempo, reconstruído a partir de novos pontos de vista. Assim, à luz dos eventos dramáticos que estamos experimentando, eles imaginam um futuro brilhante em que os seres humanos encontram sua relação com o mistério e reconhecem o imenso e inexorável domínio da natureza.

Entre 1940 e 1945, Döblin, um alemão de origem judaica em exílio nos Estados Unidos, viveu com grande desconforto o impacto da civilização americana industrializada, enquanto na Europa assolava a fúria nazifascista. Naqueles anos, com seu senso de humor penetrante e a acuidade de seu olhar crítico, ele criou duas invenções literárias extraordinárias. Para isso, ele utilizou gêneros populares: o conto de fadas, a história fantástica, o suspense, dando a eles novo impulso e formas nunca experimentadas.

Em *Conto do materialismo* (publicado na Itália pela Ibis)¹⁴ Döblin opta por uma estratégia do entretenimento para explorar o colapso da relação de equilíbrio entre natureza e civilização, entre ciência e vida, e investigar com humor os espectros do caos que ele sentia ao redor de si. O texto relata uma espécie de estranha greve da natureza, que se descobre ser feita de átomos, porque essa foi a intuição de Demócrito. Essa posição de materialidade radical coloca a natureza em crise. Ela para de funcionar e testemunhamos um tipo de revolta histórica, em que a desordem revolve a realidade. A espécie humana está isolada, assoberbada, incapaz de entender ou agir. No exato momento em que a confusão é tanta que levanta a possibilidade de que os homens travem uma guerra, eles retrocedem em retirada. A teoria de Demócrito e tudo estranhamente voltam para um “depois” que parece com um “antes”. Uma trégua repentina restaura a ordem, mas já não é mais a mesma de antes; há uma nova consciência da relação entre seres humanos e reali-

dade; as coisas mudaram inexoravelmente.

Intercâmbio com o além (publicado na Itália pela Adelphi)¹⁵ é um suspense ocultista, uma história de detetive cheia de reviravoltas e humor. Numa pequena cidade das províncias inglesas, durante a Segunda Guerra Mundial, um crime inexplicável está sendo investigado, o assassinato do cervejeiro Van Steen, encontrado com a cabeça esmagada. Em uma espécie de paródia de drama de detetive, a investigação centra-se numa série de sessões espíritas bizarras, animadas por surpresas paradoxais, durante as quais as forças do além parecem tomar o controle. A polícia acaba pedindo ao círculo local de espíritas para criar uma sessão espírita em que o homem morto seja convocado e o próprio falecido diga quem o matou. Também aqui, como no *Conto do materialismo*, tudo resulta num pandemônio, porque durante a sessão espírita testemunhamos uma revolução e um antagonismo imprevisto entre os vivos e os mortos. O mundo dos mortos nos é apresentado de maneira jocosa, como uma comunidade pitoresca que quer derrubar o mundo dos vivos. Isso introduz caos na investigação da morte do protagonista em decomposição – que não sabe que está morto, e que só sente o que é ter partido para uma jornada e estar simplesmente em “outro lugar”.

Da mistura desses dois textos surge *O peso do mundo nas coisas*, um conto de fadas contemporâneo que, como explica Longhi “brinca com as convenções do teatro – do cabaré ao melodrama – para refletir sobre o poder e a função da imaginação na relação com a realidade, convidando os espectadores a uma espécie de festa: um convite à celebração permanente do teatro, um espetáculo que busca recuperar a crença no poder da fantasia”.

Existe um pouco da Europa central no espetáculo, começando pelo violino de Renata Lacko (que se alterna com Mariel Tahiraj) e pelo piano de Esmeralda Sella, que acompanham a representação em contrapontos estudados, baseados em canções intercaladas, com um claro sabor brechtiano. As referências a Brecht e ao teatro épico, porém, vão muito além das cenas de cabaré. A narrativa mi-

mética é continuamente rompida por inserções diegéticas, legendas que comentam e criam distanciamento e oportunidades para reflexão. Trata-se, portanto, de um ambicioso projeto de dramaturgia e direção, que talvez em alguns momentos exigisse uma combinação menos complicada de materiais e uma companhia com experiência mais uniforme, mas que no todo é um espetáculo indiscutivelmente bem-sucedido.

Do projeto dramaturgico ao espetáculo

O diretor afirma: “Por opção, sempre evitei delinear limites claros de distinção entre minha vida privada e minha vida profissional, entre minha vida cotidiana e o teatro. Para mim eles são uma espécie de grande continuidade, continuamente se misturam um ao outro. Este espetáculo veio num momento muito particular da minha vida porque minha nomeação como diretor do Piccolo Teatro di Milano aconteceu enquanto eu montava a peça”. Era bonito para Longhi, mas também por vezes comovente, trabalhar com os jovens atores do laboratório permanente do ator da escola de teatro “Iolanda Gazzero” da ERT, uma escola que ele dirigiu desde 2015 até a sua recente nomeação como diretor do Piccolo Teatro.

O encontro com Alejandro Tantanian, com quem o diretor colaborou pela primeira vez, foi fundamental para a realização do espetáculo. Apesar da distância forçada, motivada pela pandemia, durante todo o período de produção e ensaios, uma espécie de amizade intelectual e emocional se estabeleceu entre os dois artistas: “Foi a primeira vez em que Alejandro não esteve presente na estreia de uma peça sua; ele decidiu acompanhá-la de Buenos Aires. Ele não pôde participar dos ensaios, porque naquele momento ele estava em confinamento. Eu agradeço a ele pelo que disponibilizou com grande generosidade: escritores de teatro são muitas vezes zelosos de cada vírgula de seus textos. Contrariamente, ele me deu grande liberdade e imediatamente criamos uma forte harmonia de interesses”.

Longhi conta que conheceu Tantanian na França em 2017, alguns meses depois de assumir a direção da fundação Emilia Romagna Teatro. Tantanian era então diretor do Teatro Nacional Cervantes em Buenos Aires. Entre os dois surgiu instintivamente uma grande simpatia, ambos, diretores recém-eleitos, ambos, com habilidade na direção e desejo de transformar as organizações que foram chamados a dirigir. O Teatro Nacional Cervantes dirigido Tantanian é um teatro institucional e convencional, de natureza decididamente acadêmica, ao mesmo tempo em que é um dos nobres pais do novo curso da dramaturgia argentina, feita de muitos nomes pouco conhecidos, mas não menos interessantes do que os artistas mais conhecidos. Foi Tantanian quem fez o mundo dramaturgico dos “teatristas” argentinos obter notoriedade nacional; foi ele quem trouxe um grande choque a uma estrutura convencional como o Teatro Nacional.

Os dois diretores queriam colaborar, realizar projetos e intercambiar produções. Infelizmente para Tantanian, a experiência na condução do Teatro Nacional terminou de maneira tempestuosa no último dezembro. Longhi afirma: “Nós havíamos nos vistos pela última vez em Buenos Aires em janeiro. Ele havia acabado de encerrar sua experiência na direção do Teatro Nacional Cervantes, e logo depois fomos atropelados pelos eventos relacionados à pandemia. Quando me encontrei pensando na temporada de 2020-21, querendo refletir sobre os tempos históricos que estamos vivendo, aconteceu espontaneamente de propor a ele um projeto para realizarmos juntos, também à luz do interesse que tenho pelo teatro argentino, abordando-o e pedindo-lhe para criar um texto”.

A colaboração de Longhi e Tantanian era um experimento limítrofe: o projeto de compor um texto e a partir daí montar uma encenação começou tarde em relação ao período de programação e produção. Na sequência da pandemia, dramaturgo e diretor foram atingidos pelas emergências concernentes ao que estava acontecendo: “Essas não

foram medidas simples; eu apresentei a ele uma ideia básica. No espetáculo eu ficaria encantado em falar da mudança radical na relação entre seres humanos e natureza e da redefinição do equilíbrio natural. Durante o confinamento eu fiquei muito impressionado em perceber como os animais, em função do fato de que as pessoas estavam reclusas, estavam recuperando espaços que haviam sido tomados deles. É impressionante imaginar que uma partícula de matéria como um vírus tenha criado tal colapso no sistema planetário”.

Longhi conta como essas e outras reflexões o levaram de volta a suas antigas leituras, *Conto do materialismo* de Döblin, uma crítica do materialismo no sentido estrito (uma novela que, além disso, surge significativamente nos anos de conversão do escritor alemão). Essa novela estimulou Longhi a ler outro texto do mesmo autor, *Intercâmbio com o além*: “Conversando com Alejandro, eu apresentei as duas histórias e disse a ele que gostaria de começar delas, combinando-as ... ou começar por só uma delas e misturá-la com outra história mais longa, que poderia descrever a história do século XX. Ele disse ‘eu lhe entendo’... Na verdade, lendo essas histórias, ele ficou seduzido por outro texto a respeito de espiritismo, os diários de Victor Hugo, dedicado a sessões espíritas após a morte de sua filha”.

Tantalian imaginou uma dramaturgia que intercalasse os dois textos de Döblin inicialmente fornecidos por Longhi com sugestões tiradas das *Contemplações* de Victor Hugo. Essas trilhas paralelas convergiram criando uma espécie de grande festival da fantasia. Longhi explica: “Minha montagem é fiel ao texto de Alejandro, que por sua vez é fiel à novela de Döblin. Eu fiz apenas pequenos cortes, geralmente de simplificação, exceto por algumas partes relativas ao *Conto do materialismo* e as canções, que são resultados de uma escrita coletiva com os atores. Nós tínhamos, entretanto, uma superabundância de material. Portanto, decidimos dividir o espetáculo em duas noites, construindo-o

numa alternância entre cenas de cabaré e cenas espirituais. Nas cenas de cabaré também trabalhamos com base em exercícios e improvisação”. Dividido em duas partes – apesar de essencialmente indivisível, se se pretende compreender o sentido de sua criação – o espetáculo encontra sua peculiar estrutura na multiplicação quase serial da duplicidade.

As seções do roteiro relativas ao *Conto do materialismo* são estreitamente baseadas no original de Döblin. É uma operação de certa forma similar (apesar de que de um desenho completamente diferente) àquelas realizadas em algumas das montagens de Luca Ronconi, o mestre de Longhi. Penso particularmente em *Pasticciaccio*, de Gadda, em *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, e em *Pornografia*, de Gombrowicz; nessas produções o romance foi literalmente “encenado” pelo diretor na sua integridade, atribuindo-se às várias personagens tanto os diálogos quanto os trechos narrados em terceira pessoa, em vez de uma adaptação convencional, que teria previsto a transferência da história para a primeira pessoa e para o presente.¹⁶

Também no caso do espetáculo de Longhi, a opção pela encenação das histórias curtas de Döblin não é aquela de uma adaptação, ou de um simples resumo. Em vez disso, é uma operação complexa de segmentação e distribuição do texto, fiel à novela original no que se refere aos trechos miméticos e diegéticos, que são divididos entre as personagens (particularmente entre Augusto e Facciabianca, personagens clownescas de um cabaré inusitado). O diretor afirma: “A história de Döblin é certamente mais longa, mas não muito, porque é um pequeno panfleto. O *Conto do materialismo* acaba quase por ser o texto literal do roteiro, com alguns cortes. No texto preliminar que Alejandro forneceu a novela estava todo presente. Então eu fiz cortes aqui e acolá. No final, há uns bons setenta por cento do texto original de Döblin no espetáculo: não é pouca coisa”.

Quanto a *Intercâmbio com o além*, a obra de Döblin está presente em sua integridade, mas foi

amplamente redesenhada e rearranjada, numa espécie de estranha hibridização com a biografia de Victor Hugo, criando-se uma história tipicamente sul-americana. Protagonista, neste caso, é uma família perturbada que recorre a um médium para resolver uma crise familiar surgida da morte de uma filha, e com outro improvável cataclismo em andamento, não claramente identificado.

Ao criar o andaime geral do texto, Tantanian atuou como um dramaturgo puro, ao mesmo tempo deixando espaço para o desejo e a habilidade do diretor para intervir, inventar e reescrever algumas partes, especialmente com relação ao Conto do materialismo e às cenas de cabaré das personagens cômicas (Demócrito, Augusto e Facciabianca). Longhi revela: “Foi Alejandro quem me lembrou de que ele estava trabalhando com uma tradução italiana das obras de Döblin, além dos prazos muito apertados. Ele me confessou que se esforçou para criar uma separação entre a linguagem das personagens cômicas e a tradução italiana da novela alemã, que ele achou literal, mas para a qual não conseguiu encontrar uma contrapartida em castelhano. Falando das piadas dos comediantes e especialmente da personagem de Demócrito – uma personagem que devia funcionar como elemento de alienação do Conto do materialismo – ele me disse: “É muito mais apropriado para o ator que irá interpretar Demócrito improvisar, eu não posso lhe dar as piadas, é melhor que eu forneça assuntos. Você deve trabalhar a partir das improvisações do ator”. Foi exatamente o que aconteceu: a dramaturgia é de Alejandro, mas ele me deu licença para tratá-la como material para uma montagem”.

Para contrabalançar a coloração sobrenatural e a tensão dos contos de Döblin, uma série de intervalos em estilo cabaré foram “improvisados”. Muitas vezes, durante o espetáculo, o riso ajuda a percorrer a narração das cenas mais sérias, tomadas principalmente de Intercâmbio com o além. Um mestre de cerimônias extraordinário, Michele Dell’Utri, como Demócrito, entretém a plateia, aparecendo e desaparecendo à vontade entre a cena e

a coxia, interrompendo o diálogo entre Augusto e Facciabianca, que contam o Conto do materialismo. Quase todas as intervenções de Demócrito e as respostas dadas a ele por Augusto e Facciabianca são resultado de improvisações e foram criadas diretamente durante os ensaios. As canções também foram retrabalhadas: “Alejandro escreveu letras em castelhano, mas ele não tinha nenhuma música em mente. Assim os textos provaram-se intraduzíveis em muitos sentidos. O dramaturgo forneceu um assunto para o qual tínhamos que achar uma contrapartida musical e um revestimento linguístico, porque de outra maneira a rima e a estrutura do verso não teriam sido encontradas”. A música ao vivo traz uma contribuição fundamental para o sucesso deste espetáculo.

A direção de Longhi acentua a ironia e a paródia dos gêneros que marcam os contos de Döblin, conseguindo, muitas vezes, criar uma atmosfera de leveza que não está presente nos textos originais. A dramaturgia desenvolvida por Tantanian, deste ponto de vista, é mais ambígua do que a sua realização cênica. De fato, especialmente na parte que deriva de Intercâmbio com o além, o roteiro é literalmente um verdadeiro melodrama, tão sobrecarregado que se torna quase ridículo. Longhi comenta: “A solução de direção que eu poderia ter adotado era dupla, poderia ter ido em duas direções opostas. Eu podia ter trabalhado nos materiais que recebi. Dramatizando-os e tomando seu conteúdo por real; ou eu podia criar uma produção no estilo de um filme de Almodóvar. Com o consentimento de Alejandro, criamos uma variação de um filme de Almodóvar. Começamos pela música: o acompanhamento musical das sessões espíritas deviam ser “boleros”, alternando com melodias mais sérias, música clássica [...]. O que eu queria realizar era um evento numa espécie de grande estilo novelesco a partir de uma telenovela sul-americana, profundamente irônico. Eu queria ironizar a forma musical, no espírito da escrita de Döblin, cujos textos são paródias: Intercâmbio com o além é uma paródia de uma história de detetive, Conto do materialismo é uma paródia de um poema épico didático.

Mesmo este espetáculo só poderia ser concebido como uma paródia de um gênero, já parcialmente embutida na dramaturgia que me foi fornecida por Alejandro. [...] Seu roteiro, no entanto, é um objeto muito elusivo, às vezes me perguntei se não estava colocando demasiado, se não estava me afastando da trilha dramatúrgica que me havia sido fornecida, para além do fato de que o tom da comédia está mais em harmonia com minha natureza do que o dramático. Mas acredito que tenha sido uma maneira de manter-me alinhado ao texto”.

Nas encenações precedentes de Longhi, a dramaturgia do espaço estava amplamente confinada à cenografia, à maquinaria do palco como elemento definidor. Neste espetáculo, por outro lado, a espacialidade é realizada sobretudo pela presença dos próprios atores: estes, de tempos em tempos, habitam e definem a cena com ações corais, o prosa-cênio e os balcões com as interrupções clownescas de Demócrito, o auditório com a orquestra e as ações em meio à plateia. Longhi comenta: “Com respeito ao espaço, eu devo dizer que fiquei eletrizado com a primeira nota no roteiro de Alejandro: ela descreve um grande espaço branco e vazio, que na sequência inicial é iluminado de diferentes maneiras, como se um dia estivesse passando. O que me surpreendeu foi que ele não sabia que o palco do Storch em Modena é branco. Quando li esta primeira indicação cênica e pensei nisto dentro do Storch, disse a mim mesmo: não há quase nada a fazer aqui, só se tem que viver neste espaço”. Além da estrutura do palco, já branca, a possibilidade, no teatro Storch, de abrir a janela com vista para os jardins cria uma dialética entre o dentro e o fora, entre natureza e artifício, entre realidade e fantasia. “O palco do Storch é já um espaço semântico e cheio de possibilidades. Foi suficiente criar simplesmente duas portas e colocar a mesa no palco, os elementos de que fala o roteiro fornecido por Tantanian. Comparada com as produções mais recentes e os trabalhos mais conhecidos que fiz, é definitivamente uma maneira diferente de usar o espaço. Mas eu já havia trabalhado nessa direção em espetáculos

menos conhecidos, como em Na solidão dos campos de algodão, de Koltés, e em Histórias naturais, de Sanguineti. Neste caso, a necessidade estética coincidiu com a necessidade de trabalhar sob um regime determinado pela Covid”.

“Era uma vez um mundo, havia um ruído lá fora...” diz o texto. E quanto a hoje? Hoje, naquele palco, há alguns móveis brancos, uma janela (realmente) aberta para o verde das árvores, mas imediatamente fechada. Ver os atores com máscaras nos rostos em um espetáculo teatral poderia ter invertido as coisas, com a história de algo diferente do mundo de hoje. Em vez disso, o espetáculo mostra precisamente a realidade em que vivemos, este momento histórico específico. O tema da pandemia é o pano de fundo; ele vaza em toda parte, tanto nos temas subjacentes ao texto, como nas várias soluções adotadas na encenação do espetáculo. A pandemia, como se disse, foi o ponto de partida da dramaturgia, da produção e do projeto de maneira geral, criado para refletir sobre o que estava acontecendo. Longhi afirma: “Eu não queria para a ERT uma temporada 2020-21 composta por dramas documentais da Covid. No entanto, a experiência pela qual estamos passando nos fez redefinir nossas preocupações, nossos medos, nossas expectativas. Eu estava interessado em apresentar e devolver ao teatro um aspecto em particular: aquele que faz dele um espelho da realidade que nos rodeia. Não um espelho ascético, mas um deformante, como teria dito Turner, um espelho que amplia ou encolhe, um “disfarce”, como teria dito Sanguineti”.

De fato, no espetáculo, a pandemia está em toda parte e ao mesmo tempo em lugar nenhum. Há máscaras no palco... gel higienizante, mas tudo deliberadamente nas entrelinhas. Espiritismo e materialismo em diálogo um com o outro estão no centro disto. Longhi explica: “Nesse trabalho há, no final das contas, uma reflexão sobre o poder do mistério e o poder da fantasia. Eu não gosto muito da categoria mistério, mas desta vez eu fiquei satisfeito em engajar-me com a dimensão do mistério. Sinto que tenho uma abordagem algo neoiluminista, eu

tive um sobressalto quando me vi confrontando esses materiais. E, no entanto, trabalhando, eu encontrei nisto uma consonância e um desafio profundo. Mesmo a reflexão sobre a fantasia, inerente ao texto, é um componente fundamental do olhar científico, porque ativa uma espécie de dialética em que a lucidez neoiluminista não pode senão entrar em diálogo com a evasão da clareza processual”.

O peso do mundo nas coisas parece tornar real – no texto e na encenação – o significado profundo das observações centrais feitas pelo protagonista de Berlin Alexanderplatz, o mais conhecido dos romances de Alfred Döblin: “A vida não começa com boas palavras ou boas intenções, começa-se a conhecendo e compreendendo, e com a companhia certa”. O espetáculo acaba sendo uma reflexão próxima da poética de Döblin em geral, e podem ser captadas nele referências ao presente. A chave de leitura oferecida aos espectadores parece fazer nas palavras de Marina Cvetaeva, palavras que dão título ao espetáculo e que são colocadas como uma introdução ao texto em si: “Eu nunca aprendi a viver: eu não vivo no presente, nunca estou lá. Me sinto em harmonia com todas as pessoas que não podem ser uma presença no mundo. Mas posso sentir seu peso: o peso do mundo nas coisas, seu peso nas montanhas, até o peso do tempo que ninguém sente numa criança recém-nascida”. Ao enfatizar sua importância, não é coincidência que essas palavras sejam repetidas na quinta e na décima sétima cenas, lembrando-nos de que, se queremos encontrar o mundo novamente, antes devemos reconhecer a naturalidade do peso que se manifesta em todas as coisas.

Eu gostaria de encerrar este artigo com palavras de Tantanian e Longhi, tomadas das notas para o espetáculo. Essas palavras que resumem o profundo significado de seu projeto e do momento dramático em que estamos todos vivendo:

“Como resultado de um espirro improvisado da natureza em suas manifestações mais baixas (sua altura é a de um vírus microscópico, porém rigorosamente coroado – entregue a nós, como nos contos de terror mais amedrontadores, (por um sinistro e esvoaçante mordomo em libré de morcego) por alguns meses nosso mundo parece ter saído dos trilhos. Após décadas de aprendidas e afiadas anatomias da modernidade e seus mitos, o “risco global” finalmente – e repentinamente – revelou-se aqui e agora [...]. No clamor deste “drama grandioso” no qual dia a dia nossa carne é marcada a ferro quente, que espaço resta para teatro inútil – senão aquele que traça fugazes e hipotéticos mapas de nossos “pesadelos” hamletianos, de maneira a tentar encontrar uma possível (apesar de muito precária e ainda não aberta, mas bem aberta) ordem na realidade, contando histórias? [...] O peso do mundo nas coisas é também, e acima de tudo, uma festa teatral, uma reflexão sobre o poder e a função da imaginação (mimética ou não) no relacionar-se à realidade, como é. Sobre tornar-se uma comunidade. Sobre estar em suspenso, como no teatro, como na vida. Juntos, uma vez mais, convocados aqui, esperando que tudo isto finalmente se transforme em outra coisa, unidos, determinados, fatais, acesos, retardatários, amedrontados, tão corajosos, tão unidos, tão separados, tão preocupados e tão descuidados, doentes, saudáveis, vivos, mortos, juntos, uma vez mais. Venham! Todos vocês são bem-vindos! Era uma vez (talvez)...”.

Claudio Longhi deve ser agradecido pelo que fez nos últimos anos na ERT e deve-se desejar-lhe um sincero “boa sorte” pelo desafio emocionante e difícil que o aguarda no Piccolo Teatro em Milão.

☆

Referência (citada nas notas):

- BENEDETTO, A. **Brecht e il Piccolo Teatro: una questione di diritti**, Mimesis, 2016.
- CAVAGLIERI, L. (a cura di), **Il Piccolo Teatro di Milano**, Bulzoni, 2002.
- DOBLIN, A. **Fiaba del Materialismo**, Ibis, 1994.
- DOBLIN, A. **Traffici con l'aldilà**, Adelphi, 1997.
- GUAZZOTTI, G. **Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano**, Einaudi, 1965.
- LOCATELLI, S. **Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano**, Centro delle Arti, 2015.

- LOCATELLI, S.; PROVENZANO, P. (a cura di), **Mario Apollonio e il Piccolo teatro di Milano**. Testi e documenti, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017
- MELDOLESI, C. **Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi**, Bulzoni, 1984.
- TANTANIAN, A. **Il peso del mondo nelle cose**, Luca Sossella Editore, 2020.
- VIANELLO, D. Gombrowicz's and Ronconi's Pornography without Scandal, the Novel Effect: Mimesis and Diegesis in Scene, in «**European Stages**», IV, 1, 2015, pp. 1-11
- VIANELLO, D. Teatro e romanzo..., in «**Biblioteca Teatrale**», 113-114, gennaio-giugno 2015, pp. 93-108.

Notas

- 1 Com relação à história do Piccolo Teatro di Milano, deve-se referir particularmente a G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano* (Turin: Einaudi, 1965); L. Cavaglieri (ed.), *Il Piccolo Teatro di Milano*, (Bulzoni, 2002); A. Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro: una questione di diritti* (Mimesis, 2016); S. Locatelli, P. Provenzano (eds.), *Mario Apollonio e il Piccolo teatro di Milano. Testi e documenti* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2017). De um ponto de vista crítico, as páginas que Claudio Meldolesi dedica ao desenvolvimento de Grassi e Strehler e à fundação do Piccolo Teatro permanecem essenciais em muitos sentidos: cf. Id., *Fondamenti del teatro italiano* (Bulzoni, 1984).
- 2 Entre as principais publicações de Longhi, ver os volumes *La drammaturgia del Novecento Tra romanzo e montaggio* (Pisa: Pacini, 1999), *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento* (Pacini, 2001), *L'Orlando furioso* di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi (ETS, 2006).
- 3 Em 26 de janeiro de 1947 o conselho municipal anunciou o estabelecimento do "Piccolo teatro della città di Milano", instituindo sua localização no Palazzo Carmagnola na via Rovello n. 2. Como é bem sabido, o nome "Piccolo" refere-se ao tamanho diminuto do teatro.
- 4 Sobre esse assunto ver o estudo recente de S. Locatelli, *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano* (Centro delle Arti, 2015).
- 5 M. Apollonio, P. Grassi, G. Strehler, V. Tosi, "Lettera programmatica per il Piccolo Teatro della città di Milano", in *Il Politecnico*, January-March 1947, n. 35, p. 68. Ver S. Locatelli, P. Provenzano (eds.), *Mario Apollonio and the Piccolo teatro di Milano. Testi e documenti* (Edizioni di Storia e Letteratura, 2017), pp. 115-28. "Politecnico" era uma das principais revistas (primeiro semanal, depois mensal) de política e cultura que surgiram na Itália no período do imediato pós-guerra, fundada pelo escritor Elio Vittorini e publicada em Milão por Einaudi de setembro de 1945 (ano I, n. 1) a dezembro de 1947 (n. 39).
- 6 Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Novecento: registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo* (Sansoni, 1985).
- 7 C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda: invenzioni sprecate del teatro italiano* (Buzoni, 1987).
- 8 N.T.: Em italiano o termo "teatro de prosa" é usado para descrever o

teatro em sentido estrito, em contraposição, por exemplo, à dança e à ópera, chamada de "teatro lírico".

- 9 A Fundação de Teatro Emilia Romagna foi criada em 1977 como um centro de produção teatral, com a intenção de fomentar o teatro em prosa na região. Seus espaços de produção são o Teatro Storchi e o Teatro delle Passioni em Modena, o Teatro Arena del Sole em Bolonha e o Teatro Bonci em Cesena. Por decreto da municipalidade de Emilia e da ATER (Associação de teatro Emilia Romagna), a ERT converteu-se numa entidade autônoma em 1991, e então tornou-se uma Fundação em 2001. Em 2015 foi reconhecida como teatro nacional e, além do setor de prosa, também dedica espaço à dança.
- 10 Vale a pena mencionar aqui particularmente o projeto "Prospero", uma rede cultural europeia inaugurada em 2007 com o objetivo de desenvolver o diálogo intercultural através da mobilidade de artistas ou técnicos, do intercâmbio e da disseminação de produções culturais. O projeto foi concebido com o objetivo de promover a circulação de obras e artistas, fomentando uma herança cultural comum e ao mesmo tempo encorajando o diálogo intercultural e promovendo culturas diferentes, contribuindo para o desenvolvimento da cidadania europeia. O projeto inclui a Emilia Romagna Teatro Fondazione (Itália), o Théâtre Nationale de Bretagne (França), o Théâtre de la Place (Bélgica), o Centro Cultural de Belém (Portugal), a Tutkivan Teattertyön Keskus (Finlândia), e a Schaubühne (Alemanha).
- 11 Inaugurado em 2005 pela Emilia Romagna Teatro Fondazione, o "Festival Vie" acontece em Bolonha, Modena, Carpi e Vignola. O evento é dedicado à cena contemporânea e seu reflexo nas formas teatrais e nas expressões artísticas que gravitam em torno do teatro, da dança, da performance e da música, tentando capturar suas mais novas manifestações, com o objetivo de delinear o mapa do território teatral - internacional e nacional - e desenvolver seus protagonistas.
- 12 A. Tantanian, *Il peso del mondo nelle cose*, Luca Sossella Editore, 2020. Alejandro Tantanian, da Argentina, é um dramaturgo, diretor, cantor, professor e tradutor; de 2017 a 2020 ele dirigiu o TNA / Teatro Nacional Argentino – Teatro Cervantes em Buenos Aires. Como dramaturgo, Alejandro Tantanian foi premiado no Brasil, Uruguai, França, Espanha, Bélgica, Áustria e Alemanha. Suas peças estão traduzidas ao português, inglês, francês e alemão. Suas encenações foram apresentadas em inúmeros festivais

internacionais de teatro, recebendo numerosos prêmios. Ele fez parte do coletivo de autores "Caraja-ji" (iniciando uma colaboração frutífera com Daniel Veronese, uma das figuras chave do teatro de Buenos Aires no período pós-ditadura) e do "El Periférico de Objetos" - um "paradigmático" grupo independente do teatro experimental argentino (fundado com Rafael Spregelburd e Mónica Duarte). Durante seus três anos no leme do TNA, ele transformou radicalmente a cara do Cervantes em Buenos Aires, imprimindo uma estética nova e facilmente reconhecível, e dando espaço a peças tanto de autores estabelecidos quanto emergentes tais como Rafael Spregelburd, Mariano Tenconi Blanco, Emilio García Wehbi.

13 NT.: Não foram encontradas versões em português das duas

obras de Döblin. Traduções literais dos títulos originais, Märchen vom Materialismus e Reiseverkehr mit dem Jenseits, seriam: Conto de fadas do materialismo e Intercâmbio com o além.

- 14 A. Döblin, *Fiaba del Materialismo*, Ibis, 1994 (título original: Märchen vom Materialismus).
- 15 A. Döblin, *Traffici con l'aldilà*, Adelphi, 1997 (título original: Reiseverkehr mit dem Jenseits).
- 16 Ver Daniele Vianello, "Gombrowicz's and Ronconi's Pornography without Scandal, the Novel Effect: Mimesis and Diegesis in Scene", in *European Stages*, IV, 1, 2015, pp. 1-11; Daniele Vianello, "Teatro e romanzo...", in *Biblioteca Teatrale*, 113-114, gennaio-giugno 2015, pp. 93-108.