

 **lhares** ☆ número 2•2010





Revista *Olhares* é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos e fotos foi autorizada por seus responsáveis ou representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial

André Carreira (UDESC)
Fernando Mencarelli (UFMG)
Fernando Villar (UNB)
Gigi Dall'Aglio (Università Venezia)
Ilka Marinho Zanotto (pesquisadora e crítica teatral)
Jacó Guinsburg (ECA/USP)
Luciana Hartmann (UNB)
Luiz Fernando Ramos (ECA/USP)
Maria Thereza Vargas (pesquisadora teatral)
Nydia Lícia (Célia Helena Teatro-escola)
Patrícia de Borba (FURB)
Renato Ferracini (Unicamp)
Ricardo Kosovski (UNIRIO)
Sílvia Fernandes (USP)
Sônia Machado de Azevedo (ESCH)
Walter Lima Torres (UFPR)

Editores convidados

André Carreira (UDESC)
Walter Lima Torres (UFPR)

Editora responsável

Lígia Cortez

Jornalista

Oswaldo Ramos Mendes Filho
DRT 150.592/70

Assistentes editoriais

Léo Pelliciari e Talitha Mattar

Capa e projeto gráfico

Joaquim Gonçalves de Oliveira

Diagramação

Isabel Xavier da Silveira

Revisão

Bernadete Alonso

Fotos

p. 14, 48, 166, João Caldas
p. 60, arquivo de Sabina Berman
p. 118, arquivo da família Plínio Marcos
p. 144, João Roberto Simioni

Foto de capa

João Caldas

Tratamento de imagem de capa

Marcelo Mandruca

★ EDITORIAL

Neste segundo número, *Olhares* apresenta um panorama bastante eclético, digno de nossa realidade teatral, sempre plural e heterogênea. Nossa revista mantém-se, assim, fiel a seu princípio de agregar a diversidade de estudos acerca do trabalho teatral contemporâneo, não deixando de destacar tanto os agentes criativos que se dedicam à produção teatral da atualidade brasileira quanto estrangeira.

Abrimos este número com um texto inédito no Brasil e bastante desmistificador, de Richard Schechner, sobre o legado, de fato e de direito, acerca do trabalho teatral do diretor Jerzy Grotowski. A essa discussão sobre a herança do patrimônio e a interpretação sobre o legado do mestre polonês, seguem, na seção *Pedagogia do ator*, as vozes de Frank Totino, Roberto Moreira, Luciana Magiolo e Ednaldo Freire que discorrem, cada um à sua maneira, e desde suas experiências, sobre os mais variados procedimentos relacionados à atuação. Seja pelo viés da improvisação, do teatro popular ou pela relação do ator com a câmera cinematográfica, para eles também o ator é soberano e está no centro da cena como sujeito criativo pronto a responder às mais inusitadas solicitações de ordem social, política e, sobretudo, afetiva.

Olhares inicia neste número uma delicada e controversa discussão sobre o Trabalho da tradução no teatro. A partir de um curto texto-gatilho, uma proposta redigida por Mauricio Mendonça Cardozo, alguns de nossos tradutores mais respeitáveis – Barbara Heliodora, Angela Leite Lopes, Marcos Renaux, Fátima Saadi e José Rubens Siqueira – nos apresentam um mosaico de ideias, opiniões e percepções distintas sobre o gesto criativo da tradução para o palco.

Dando continuação à tarefa de divulgação da Dramaturgia latino-americana, *Olhares* publica o artigo de Humberto Hugo Villavicencio Garcia, um exercício de alteridade que aborda o atrito entre culturas autóctones e colonizadoras no estabelecimento de matrizes para expressão de um teatro verdadeiramente hispano-americano. Como um exemplo dessas matrizes latino-americanas, encontra-se o inquietante caso da dramaturga mexicana Sabina Berman, que é apresentada ao leitor brasileiro por meio da análise de Jacqueline Bixler. Integrante da “nova dramaturgia” mexicana, Sabina Berman é considerada por Bixler como uma autora que, ao transitar entre o “realismo dramático” e a “farsa poética”, acaba por gerar uma obra que abrange um largo espectro de experiências criativas tanto em termos de forma quanto em termos de conteúdo. Para possibilitar um

maior conhecimento e contribuir com a difusão da obra dramaturgica dessa autora, considerada esquiva por seus comentaristas e críticos, *Olhares* publica a peça *A seu bel-prazer*.

Na seção **Memória** o leitor encontrará a homenagem a Plínio Marcos, um dos nossos maiores dramaturgos, no comentário de Edelcio Mostaço sobre o livro, escrito pelo ator e jornalista Oswaldo Mendes. *Bendito maldito*: uma biografia de Plínio Marcos é o título da obra lançada em 2009, quando se completou dez anos do falecimento do autor de *Navalha na carne*. Nessa homenagem ainda, o mesmo Mendes nos oferece a sua meditação sobre “As profecias de Plínio Marcos”, tão atuais quanto contundentes. Na sequência, o artigo de Carolina Gonzales “O corpo e a carne” analisa a dramaturgia de Plínio Marcos à luz do papel que desempenham, segundo Gonzales, o corpo e as ações corporais de seus personagens em suas peças.

Ao se debruçar sobre a *Técnica*, *Olhares* realizou um encontro com o cenógrafo e diretor de arte Luís Rossi. Este diálogo abordou o trabalho criativo relacionado à concepção e à execução da cenografia, do figurino e da direção de arte.

Na seção **Interculturalismo**, apresentamos ao leitor brasileiro a professora, diretora e dramaturga marroquina Aïcha Haroun El Yacoubi. Eduardo Okamoto narra seu encontro com esta artista ao analisar seu espetáculo *Ghita*, e *Olhares* publica um texto da própria autora, que aborda, tanto do ponto de vista histórico quanto cultural, a complexa situação da mulher no teatro do Magreb.

Fechando este segundo número, publicamos, na seção **Retratos**, trabalho de Sílvia Fernandes sobre Daniela Thomas. “Dramaturgia do espaço” parece ser a expressão mais adequada, segundo a autora, para tentar explicitar o caráter sugestivo que advém das criações cenográficas, dos espaços elaborados pela artista, que transita entre teatro e cinema, sem perder de vista a comunicabilidade que emana dessas narrativas, por mais que sejam conceituais.

André Carreira e Walter Lima Torres
Editores convidados



06 *Grotowski e os grotowskianos*

14 *Pedagogia do ator*

- 16 A metodologia de Keith Johnstone: uma linguagem para o teatro
- 20 Os dez passos que separam palco e plateia
- 28 Como fiz *Contra todos*
- 41 O cômico e o popular na crítica da realidade social

48 *O trabalho da tradução no teatro*

- 50 O trabalho da tradução no teatro
- 52 A tradução no teatro
- 53 O ato de traduzir
- 55 *Traduttore traditore*
- 56 A oralidade e a consciência da efemeridade
- 58 A gramática nem sempre é dramática

60 *Dramaturgia latino-americana*

- 62 Teatro hispano-americano do pós-guerra: esboço de abordagem
- 66 Uma introdução ao teatro esquivo da esquiva Sabina Berman
- 75 *A seu bel-prazer*

118 *Memória*

- 120 As profecias de Plínio Marcos
- 126 Vida, paixão e glória de Plínio Marcos
- 130 O corpo e a carne

136 *Técnica*

- 138 Entrevista com Luís Rossi

144 *Interculturalismo*

- 146 *Ghita*, de Aïcha Haroun El Yacoubi: uma dramaturgia do afeto
- 152 A mulher e o teatro nos países do Magreb: Marrocos, Argélia e Tunísia

166 *Retrato*

- 168 Daniela Thomas

★ GROTOWSKI E OS GROTOWSKIANOS¹

Richard Schechner

Fundou o Performance Group em Nova York. É editor fundador da *TDR – The Drama Review: The Journal of Performance Studies*. Professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts, New York University e diretor artístico do East Coast Artists.

Tradução de André Carreira

Resumo: o artigo revisa a influência estética e técnica do diretor polonês Jerzy Grotowski, falecido em 1999, comentando as diferentes correntes que reivindicam o modelo grotowskiano. Schechner descreve projetos que desenvolvem pesquisas a partir das propostas de Grotowski e estabelece relações entre aqueles “designados” como herdeiros pelo mestre e outros seguidores, analisando a constituição de uma tradição grotowskiana.

Palavras-chave
Grotowski. Modelos
de interpretação.
Teatro experimental.

Jerzy Grotowski morreu em 1999, mas sua influência continua crescendo. O ano de 2009 foi instituído pela UNESCO como “O ano Grotowski.” Naquela ocasião, ocorreram muitos simpósios, performances, publicações e releituras do trabalho do mestre polonês. Por tudo isso é impossível deixar Grotowski de lado. Sua influência não repousa, como a de Brecht, em peças frequentemente encenadas, em livros com modelos detalhados descrevendo produções particulares ou na grande quantidade de seus escritos teóricos. Grotowski tampouco se assemelha a Stanislávski, um mentor que o próprio Grotowski reconhecia. Em seu livro, Stanislávski buscou mapear uma siste-

mática e, em certo sentido, uma técnica de abordar a atuação.²

Os escritos de Grotowski são tão técnicos quanto inspiradores e, normalmente, foram originados em bem cuidadas edições de transcrições de suas falas proferidas em diversas situações. E, como estes escritos foram originados de falas, eles são organizados de forma diferente de uma escritura tradicional. Grotowski teve seu próprio estilo de comunicação, seja falando ou escrevendo. Suas falas públicas tinham a qualidade de textos preparados. Grotowski trabalhou junto a seus colegas no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards,³ em Pontedera, na Itália, preparando

1 Artigo publicado originalmente com o título “Grotowski and the Grotowskian”, na *TDR: The Drama Review*, volume 52, n. 2 (T 198) Summer 2008, p. 7-13. Este número da *TDR* foi completamente dedicado ao trabalho de Grotowski, reunindo estudos que abordaram o pensamento e as práticas do mestre polonês de diferentes ângulos. Para a realização dessa edição, Richard Schechner e sua equipe trabalharam conjuntamente com Biagini.

2 Esses trabalhos – *Um ator se prepara* (tr. 1936), *A construção do personagem* (tr. 1949) e *A criação do papel* (tr. 1961) – têm uma história complicada. Eles foram traduzidos e abreviados por Elizabeth Reynolds Hapgood. Uma tradução, completamente nova, feita por Jean Benedetti dos dois primeiros livros (que são somente um na Rússia), junto com a tradução de *Minha vida na arte*, feita pelo mesmo Benedetti, foram publicados em fevereiro de 2008 pela editora Routledge. Apesar dessa boa notícia, por causa de sua ampla disponibilidade, as versões abreviadas de Hapgood têm mais impacto no teatro de língua inglesa.

3 NT: Optamos por manter o nome em inglês, pois é desta forma que essa instituição é internacionalmente conhecida.

traduções de seus textos para publicações. Tanto quanto suas forças permitiram, Grotowski trabalhou frase por frase, palavra por palavra. Ele sabia como suas palavras soavam peculiares (mesmo em polonês). Por isso, foi muito importante para ele transmitir em seu próprio e altamente pessoal idioma, estilo, som e significado. Como seu trabalho teatral mostra, Grotowski foi requintadamente alfabetizado e era um mestre da montagem. Nos seus escritos, ele buscou ser o mais claro possível, evitando duplos sentidos para não ser mal compreendido. Depois de sua morte, Mario Biagini e Thomas Richards continuaram editando Grotowski, tratando de fazer o melhor possível, com o intuito de realizar a tarefa como o próprio Grotowski faria esse difícil trabalho.

Tal como vejo, Grotowski queria transcender à escritura; com a *Arte como veículo*, ele buscou chegar a um plano maior.⁴ O discurso de Grotowski aspirava, desculpem-me, aos Evangelhos: palavras do mestre são discutidas, guardadas reservadamente, e liberadas para o público somente quando consideradas prontas. Como observamos no trabalho de edição do número de *The Drama Review* dedicado a Grotowski, cada frase ou palavra, apesar das peculiaridades do inglês, é crucial e importante para Richards e Biagini, a quem foram confiados os escritos de Grotowski como se eles fossem o próprio Grotowski.

Todo esse extremo cuidado sobre o que é publicado aponta para outra grande diferença entre Grotowski e Stanislávski. Mesmo durante sua vida, e ainda mais depois de sua morte, um grande número de pessoas reivindicou saber o que Stanislávski “realmente pensava”. Havia aque-

les que ensinavam o Sistema e aqueles que ensinavam o Método... e assim por diante. E uma vez que Stanislávski já havia morrido, seu trabalho desenvolveu-se por conta própria, com muitas contestações e reinterpretações. Nenhuma delas foi autorizada pelo próprio Stanislávski, como portadora exclusiva ou fundamental de seu trabalho. Stanislávski nunca designou ninguém para receber a “transmissão” de seu conhecimento. As variações da herança de Stanislávski resultam numa tradição stanislavskiana muito rica e viva, que continua aberta e convincente, mesmo se parcial e equivocada. Algumas vezes a originalidade artística floresce, paradoxalmente, em meio, e até mesmo, por causa dos erros.

Grotowski também não estabeleceu um teatro mais ou menos permanente para apresentar seu repertório – como o Berliner Ensemble e o Teatro de Arte de Moscou.⁵ O repertório de Grotowski – tanto na fase do seu Teatro Pobre quanto depois – foi, intencionalmente, feito para ser apresentado e depois desaparecer, como o Gato Risonho⁶ (deixando a gente pensando o que aquele sorriso evanescente significava). Grotowski se preocupava somente que sua fase final – *Arte como veículo*, isto é, o trabalho com Thomas Richards – durasse. Grotowski escolheu Richards para receber “o processo de transmissão no sentido ancestral, tradicional da palavra” (WORKCENTER, 1998, p. 13). Grotowski transmitiu para Richards o que podia, cuidando muito bem para que o trabalho não ficasse congelado, não se transformasse em um museu. Grotowski necessitou de Richards para continuar desenvolvendo o trabalho de uma forma dinâmica: “O que permanecer depois de mim não pode

4 Grotowski fala da “alta conexão” em “Do grupo teatral à arte como veículo”, em RICHARDS (1995, p. 125).

5 Estes teatros preservam o passado e o presente de novos trabalhos. O Berliner Ensemble, fundado em 1949, não busca ser um “teatro museu”. O Ensemble é o depósito vivo do trabalho de Brecht, realizando novas interpretações, bem como sendo arquivo daquilo que foi realizado. Como escrevi em janeiro de 2008, a versão de Robert Wilson da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht-Kurt Weill, está sendo apresentada e a montagem de *Ricardo III*, de Shakespeare, estreia em fevereiro. Também em fevereiro, o Ensemble viajará ao Irã com *Mãe coragem*, de Brecht. O Teatro de Arte de Moscou, fundado em 1898, continua a apresentar peças de um amplo espectro que vão desde *A gaivota* e *O jardim das cerejeiras*, de Tchêkov, até *Rei Lear*, ou mesmo a “incrivelmente engraçada” comédia inglesa *No. 13*. Este não é o lugar para rever a vida do Ensemble sob o comunismo e depois na Alemanha reunificada; ou as vicissitudes do TAM, do Tsarismo à revolução e do Stalinismo a Yeltsin, e, agora, a Rússia de Putin.

6 NT. O personagem de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

ser da natureza da imitação, mas sim da superação.” (THIBAUDAT, 1995).

De outros trabalhos de Grotowski, que não da fase da *Arte como veículo*, existem vários registros – filmes, fotografias, descrições e memoriais –, mas nada exato, público ou institucionalizado e cuidadosamente construído como o que Stanislávski e Brecht deixaram. E a influência de Grotowski cresce a cada ano. Esta influência flui de cada fase de Grotowski, do *Teatro das produções*, *Parateatro*, *Teatro das fontes*, e do *Drama objetivo*, bem como da *Arte como veículo*. Essa é uma influência viva na tradição oral, mais uma ressonância que um sistema; ou talvez um sabor ou um perfume, algo que tanto permeia como se difunde.

Em seu testamento, Grotowski designou Thomas Richards e Mario Biagini, do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, em Pontedera, Itália, como seus “herdeiros universais”; esses dois homens herdaram a maioria dos pertences de Grotowski, incluindo os direitos de seus textos. Na prática, as tarefas de Richards e Biagini são diferentes: Grotowski passou o núcleo de seu trabalho interior a Richards; Biagini não apenas colabora artisticamente com Richards, mas trabalha, de fato, como principal editor de Grotowski.⁷ O que estes termos significam, e como eles se dão na prática, não é uma questão de definições legais, as quais ninguém próximo a toda essa história comenta. Grotowski trabalhou com um sistema de herança e “transmissão direta”, tal como ocorre com as cinco famílias que preservam as tradições do teatro Nô, no Japão.⁸

Além da esfera de Richards e Biagini, existe o Arquivo Grotowski no Centro Grotowski localizado no Teatro Laboratório, em Wrocław, na Polônia.

E, além disso, uma vasta rede global de práticas grotowskianas não oficiais. Grotowski deixou a Polônia no final dos anos 1970. O *Teatro Laboratório* foi dissolvido em 1984 (FINDLAY e FILIPOWICZ, 1986). Cinco anos depois, a Guerra Fria terminou e abriu-se a possibilidade do retorno de Grotowski do exílio. Mas um retorno para o quê? Para fazer o quê? O *Teatro Laboratório* já não existia mais.

Por mais de duas décadas, a pesquisa e a prática de Grotowski o levaram do *Teatro das Produções* para o *Parateatro*, *Teatro das fontes*, *Drama objetivo* e *Arte como veículo*. O *Drama objetivo* e *Arte como veículo* foram desenvolvidos fora da Polônia. Em 1989, quando o estado comunista na Polônia terminou, Grotowski estava, de fato, no meio de seu trabalho com Richards que, obviamente, não era polonês. Além disso, Grotowski era uma figura controversa dentro da Polônia, porque alguns oponentes do comunismo criticavam sua recusa em tomar uma posição ativa contra o regime comunista durante o período do Solidariedade (ver TYMICKI 1986; FINDLAY e FILIPOWICZ, 1986). Ainda não se sabe com certeza qual foi a posição política de Grotowski durante os anos da Guerra Fria. O que sabemos é que ele não queria viver novamente na Polônia.

Mas não ter Grotowski na Polónia pós-comunista deixou um vazio e um desejo. Certos teatros, como o Gardzienice, sentiam-se “parecidos” com Grotowski mesmo quando negavam suas conexões. Outros artistas e intelectuais buscavam continuar o trabalho de Grotowski estivessem ou não autorizados. Inicialmente, isso tomou um rumo acadêmico. Em 1989, o Centro para o Estudo do Trabalho de Jerzy Grotowski e para a Pesquisa Cultural e Teatral foi estabelecido em Wrocław. A

7 Em um email enviado para mim em 31 de janeiro de 2008, Biagini explica: “No que diz respeito aos textos de Grotowski, Thomas e eu cuidamos deles: temos os direitos dos textos, e qualquer decisão é tomada por nós dois em comum acordo. [...] No caso do trabalho feito com os textos para a *TDR* [...] fui eu quem manteve o contato e o trabalho com Kris [Salata] e Lisa [Wolford Wylam]. Mas Thomas leu os textos em diferentes estágios e trabalhou sobre eles. Nós sempre estamos juntos neste tipo de empreendimento.”

8 Outra analogia, que se possa fazer, talvez apelando para a importância que Grotowski dava para a forte presença judaica hassídica na Polónia, e para seus métodos, é mostrar como a tradição judaica do ensino oral, o *Pirkei Avot* (Os ensinamentos dos Pais), que foram revelados para serem transmitidos diretamente de Moisés no Sinai para Josué e para os anciões, profetas e rabis. Os três primeiros preceitos do *Pirkei Avot*: “ser cauteloso ao tomar uma decisão. Trazer muitos estudantes. Construir uma cerca para defender a Torá”. (HARLOW, 1985, p. 603).

questão tornou-se: que tipo de “centro” seria? Sob a liderança do estudioso Zbigniew Osiński isso foi em grande parte um arquivo. Mas pessoas mais jovens queriam que o Centro fosse mais que um arquivo e um santuário. Eles queriam que isso fosse artisticamente ativo, para fazer contato com artistas e grupos dentro e fora da Polônia – incluindo, mas não se limitando, ao Workcenter em Pontedera. Em 2006, o Centro de Wrocław transformou-se no Instituto Grotowski, dirigido por Jaroslav Fret e Grzegorz Ziółkowski, que nunca trabalharam artisticamente com Grotowski. Em suas próprias palavras, o Instituto Grotowski em Wrocław “segue as linhas de trabalho executadas pelo Centro Grotowski, mas coloca maior ênfase na educação, promoção, produção e publicação”.⁹

Convidado pelo Centro Grotowski, Grotowski, Richards e Biagini foram a Wrocław em 1997 para apresentar *Action*¹⁰ (não no espaço do antigo *Teatro Laboratório*, mas, no Ossolineum, uma venerável biblioteca científica). Os contatos cresceram muito depois da morte de Grotowski. Desde então, a equipe do Workcenter tem visitado o Centro Grotowski (agora Instituto) quase que anualmente. Atualmente, o Instituto Grotowski, apoiado pela cidade de Wrocław, hospeda o *Horizontes do Workcenter*, um projeto de três anos que começou em 2007 e seguiu durante todo 2009 (ZIÓLKOWSKI, 2008; BIAGINI, 2008). *Horizontes* leva o Workcenter para a Polônia por dois ou três meses a cada ano, para apresentação de performances, intercâmbios de práticas e conferências.

Apesar dessa relação de trabalho próxima, não penso que existirá uma fusão dos dois programas.

Richards e Biagini são aqueles que eram íntimos de Grotowski durante os últimos anos de sua vida e das fases do seu trabalho. O Instituto, como se pode ver, é importante como arquivo e instituição, mas não esteve envolvido naquilo que Grotowski chamou de “transmissão no sentido tradicional” (RICHARDS, 1995). Percebo que Grotowski não fundou uma religião. Mas, inegavelmente, seus pronunciamentos foram repletos de imagens e alusões religiosas. Aqueles devotos ao seu trabalho acreditam que o trabalho interior de Grotowski tem a qualidade do sagrado... que palavra eu deveria usar?... texto, opus, prática, conhecimento. A situação faz lembrar outras divisões: os dois Papas, um em Avignon, o outro em Roma, de 1378 a 1417; ou a dolorosa ferida da clivagem Sunita no Islã Xiita; e a menos presente, mas clara divisão na Cristandade: a Igreja Ortodoxa separada da Igreja Católica Romana e, também, o catolicismo romano do protestantismo, e as várias Igrejas Protestantes entre si. Este tipo de ferida não se cura facilmente, se é que alguma hora se curaria.

O que o Instituto Grotowski representa dentro da Polônia é uma instância local do fenômeno global “grotowskiano”. Existem dezenas, se não centenas de teatros grotowskianos, laboratórios, *workshops* e artistas individuais pelo mundo. E não somente na Europa e nas Américas, mas de fato por todos os lados, desde o Teatro Tantalos do Irã e do Teatro Soyikwa da África do Sul, até o U Teatro de Taiwan (três entre muitos). Devido aos meios, aparentemente, herméticos de transmissão que Grotowski escolheu, cabe perguntar: por que há um espectro tão grande de disseminação daquilo

9 Fret e Ziółkowski, os líderes do Instituto Grotowski, estão na casa dos trinta anos de idade. Fret trabalhou brevemente com Gardzienice e é o diretor fundador do Theatre Zar de Wrocław. Ziółkowski foi um professor, ator e diretor com um especial interesse no trabalho de Grotowski e Peter Brook. Para uma descrição detalhada do Centro e sua história e trabalho, ver: <http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php>.

10 Muitas peças criadas pelo Workcenter têm nomes similares e algum grau de sobreposição de práticas: *Downstairs Action*, *Action* e *An Action in creation*. *Downstairs Action* vem do trabalho de Richards com Grotowski que começou em 1986. *Action*, escreve Biagini, é “um opus diferente e distinto que começa a emergir em 1994 e que nós continuamos trabalhando” (BIAGINI 2008). Em 2000, o trabalho em uma nova peça começou, que desde 2003 foi titulada, *The Twin: an Action in creation*. O trabalho sobre *The Twin...* parou em 2004. No presente, Richards “está trabalhando em uma nova montagem desse opus, *An Action in creation* sobre o qual Lisa [Wolford Wylam] fala em seu texto na referida edição da TDR (BIAGINI, 2008). Todos esses trabalhos têm sido filmados em vários estágios do seu desenvolvimento. (NT. Os nomes das montagens foram mantidos no original em inglês)

que as pessoas, sinceramente, acreditam que é o seu trabalho? É preciso dizer que devemos distinguir entre “transmissão” e “influência”. Grotowski pôde escolher a pessoa a quem ele quis transmitir seus conhecimentos e práticas, mas não pôde limitar sua influência. Mesmo que o mestre tenha trabalhado durante os últimos doze anos de sua vida num único lugar, o *Workcenter*, em Pontedera, e designado uma única pessoa, Thomas Richards, para receber a “transmissão”, o trabalho de Grotowski de fases anteriores – não somente do *Teatro da Produção*, mas também do *Parateatro*, *Teatro das Fontes* e do *Drama Objetivo* – foram difundidos globalmente.

Grotowski sabia disso. Enquanto ele estava no processo de transmissão para Richards, o *Workcenter* convidou “grupos teatrais e coletivos para intercâmbios” e muitos indivíduos para testemunhar o trabalho. Na atualidade, existe o *Open Program* que Biagini descreve como “uma equipe grande de jovens no *Workcenter*” (2008). A essas testemunhas e participantes pode-se adicionar milhares de pessoas. Quem pode dizer o que esses grupos e indivíduos levaram com eles? Deve-se somar a isso que, de forma contínua, desde os anos 1990, o *Workcenter* concebeu vários projetos de grande alcance: *A Ponte* (1998 – até o presente), *Traçando caminhos* (2003–2006) e *Horizontes*.

O paradoxo é que enquanto Grotowski, nos seus últimos anos, manteve-se mais ou menos fechado¹¹, concentrado em transmitir seu trabalho interior para uma pessoa, outros estavam livres para interpretar Grotowski como quisessem; tirando muito do pouco que sabiam, diretamente, dele. Trabalhando fora da muralha do reconhecimento oficial, essas operações grotowskianas flo-

resceram. Alguns desses trabalhos grotowskianos são liderados por pessoas que estavam no *Teatro Laboratório* original e por aqueles que participaram no *Parateatro* ou do *Drama Objetivo*.¹² Depois temos a segunda e a terceira linhas: pessoas que trabalharam com pessoas que trabalharam com Grotowski; e daí para aqueles que viram o filme de *Akropolis* ou leram *Por um teatro pobre*. Tenho certeza de que alguns grotowskianos não fizeram nenhuma das opções mencionadas anteriormente. Enquanto Grotowski, finalmente, queria ser muito preciso sobre a “transmissão”, focando isso e limitando no *Workcenter*, todos fora desse pequeno círculo seguiram em frente como quiseram. Não há forma de fazer o gênio entrar novamente na garrafa. Alguns nem sabem que são influenciados por Grotowski, como um ator que trabalha arduamente para alcançar a “ação” ou a “emoção”, tem apenas uma leve noção sobre Stanislávski, pouco além do seu nome.

Não é fácil descrever o que “grotowskiano” significa exatamente. Mas, assim como existe um estereótipo do “método do ator” derivado da interpretação de Lee Strasberg sobre Stanislávski, existe um estereótipo do estilo grotowskiano. Este estereótipo inclui: “rituais” combinando materiais “pesquisados” nos “arquétipos” culturais fundidos com as mais profundas experiências pessoais; ou outras “associações”. Os atores estão vestidos com roupas simples – nunca com figurinos de época – ou parcialmente vestidos, mas raramente, ou nunca, nus. Os atores cantam ou recitam “sons puros” individualmente, ou em harmonia; recitam colagens de textos costuradas por clássicos, e pela literatura

11 Grotowski, que ocupou a Cátedra de Antropologia Teatral no Collège de France, viajou para Paris em 1997 e 1998 para oferecer “lessons,” na verdade, palestras. Seus tópicos abordaram desde rituais ao trabalho do Reduta, o Teatro Laboratório, e o Pontedera Workcenter, treinamento do ator, Meyerhold, Stanislávsky e mais. Ele deu oito “lessons”: uma em março, uma em junho e três em outubro de 1997; e mais três em janeiro de 1998. Grotowski planejou mais, mas estava muito doente para continuar. Morreu em 14 de janeiro de 1999. Registros sonoros das apresentações de Grotowski estão disponíveis em http://www.college-de-france.fr/media/pub_dvd/UPL36046_P_8_CASSETTES_AUDIO.pdf.

12 Os membros do Teatro Laboratório que continuam ativamente trabalhando e continuamente oferecendo cursos ou workshops são Zygmunt Molik, Ludwig Flaszen, Rena Mirecka, Teo Spylchalski, Elizabeth Albahaca, e Maja Komorowska. Da mesma forma, pessoas que trabalharam com Grotowski no *Parateatro* e no *Drama Objetivo* têm seus próprios teatros e/ou ensinam. Outros grotowskianos, como Zbigniew Cynkutis e Stephen Wangh, estão mortos, mas sua influência vive. Esta é uma longa lista, comparável a diáspora de Stanislávsky.

tradicional, e/ou de escritos religiosos. Os meios de produção são interpretações do que se imagina que deveria ser o *Teatro Pobre*: um espaço vazio iluminado por poucas luzes ou por velas; cantos, e de vez em quando um intenso sussurrar de palavras; movimentos coreografados, individuais ou em grupo, mas nunca como um balé. As performances não ocorrem em teatros sobre palcos, mas em espaços aproveitados, salas, igrejas, celeiros, campos – uma variedade de lugares alternativos, tanto urbanos quanto rurais. O público é pequeno, usualmente, não mais do que cem pessoas, e algumas vezes somente muito poucos espectadores, menos de dez; poucas “testemunhas” podem assistir à performance. Ocasionalmente, espectadores são convidados para participar, para serem “iniciados.” Os espectadores do teatro grotowskiano admiram sua seriedade de propósito, sua dimensão espiritual, suas qualidades atemporais. Fora dessa mistura, algumas obras primas podem surgir... talvez. É difícil dizer, mas por que não?

A questão que coloco é que esta qualidade não pode ser controlada. Mas, parece que o Workcenter quer estabelecer um ambiente controlado, ou pelo menos uma linha de descendência controlada de divulgação do trabalho de Grotowski. Isso inclui as performances planejadas por Richards e Biagini, e também a liberação dos textos de Grotowski – como os publicados no volume 52 da *TDR*, n. 2 (T 198) Summer 2008, e na coletânea editada por Biagini e aprovada por Richards.

Tudo isso será valorizado – as performances e os escritos –, mas eles não podem determinar o que acontecerá agora e no futuro. Grotowski, em sua vida e trabalho, tocou aquilo que muitas pessoas sentiam, e ainda sentem: o que foi perdido no teatro, isto é, uma dimensão espiritual, uma seriedade, e um retorno às “raízes”; seja qual for a interpretação dessa ideia. Através de suas inspiradas aparições públicas e apaixonadas apresentações – mais do que por meio de trabalho teatral formal – Grotowski chegou e tocou muitas pessoas. As pessoas interpretarão, e também se equivocarão abordando Grotowski, em suas buscas por respos-

tas para suas próprias necessidades pessoais e artísticas. Grotowski agia de duas formas sobre isso. Sim, ele designou Richards como seu “colaborador essencial” (RICHARDS, 1995, p. ix). Mas, enquanto teve forças para fazê-lo, e especialmente nos seus primeiros anos, Grotowski falava com frequência, e poderosamente, em grandes encontros e em termos mais gerais. Ele falou não apenas como diretor teatral, mas como uma pessoa absorvida pelo seu ofício (tal como Stanislávski) e, também, como alguém que propôs uma forma especial de arte para ser usada (segundo suas palavras) como um “bisturi” que cortasse fundo na vida. Encontrei-me pela última vez com Grotowski em Copenhagem, em 1996, onde Eugenio Barba havia organizado um encontro da ISTA (International School of Theatre Anthropology). Conversamos em particular e, como antes, ele estava mentalmente forte, mas fisicamente debilitado.

O teatro grotowskiano não está, certamente, num lugar próximo a tudo o que teatro é. Estamos no meio de um grande crescimento das artes da performance e frente à expansão da nossa compreensão de que a performance está além das artes. Nesse contexto, o teatro grotowskiano é um retrocesso. Sob qualquer disfarce – parecido com o *Teatro Pobre* ou com um dos vários períodos de Grotowski “depois do teatro” – o teatro grotowskiano é não tecnológico, não digital. É um artesanato, pessoa a pessoa. É feito para uma pequena plateia. É esotérico.

The Drama Review tem uma longa história publicando os textos de Grotowski e textos sobre Grotowski; começando em 1964 e continuando até a atualidade. Neste íterim, *TDR* publicou mais de 25 artigos de Grotowski ou sobre ele. Certamente, Grotowski é uma figura muito importante – juntamente com Stanislávski e Brecht –, uma das três pessoas mais influentes do teatro no século passado. E, além disso, Grotowski era uma *eminência parda*, um observador, intencionalmente dissimulado, racional e sempre parcialmente escondido. Sua influência é generalizada, mas, como disse desde o início, é mais um tom, um sabor, ou um perfume do que algo estabelecido. Mesmo

quando listei os clichês “Grotowski”, comentava as paródias do “Grotowski real”.

Esse Grotowski real não está disponível. Estranhamente, e não posso explicar completamente o que quero dizer, muitas performances grotowskianas – não as de Richards, que são, pela designação “Grotowski” e não “grotowskianas” –, me parecem paródicas. Respeito algumas dessas performances, mas eu também tenho vontade de rir. Elas são tão sérias! Elas são tão parecidas e tão diferentes do próprio trabalho de Grotowski com seu remédio forte de “blasfêmia” e rigor. Estão esses novos reis vestindo alguma roupa? Existe algo intocável sobre o trabalho de Grotowski que o coloca na categoria desses grandes e singulares trabalhos artísticos dos quais não se pode aproximar sem parecer estar imitando ou parodiando.

Richards e Biagini estão em uma categoria diferente devido ao fato de Grotowski ter estabelecido o Workcenter, vivido ali, e promulgado a “transmissão.” No entanto, embora admire a dedicação, a intensidade e o foco de Richards e Biagini, não acredito que eles possam, eventualmente, se apropriar do Grotowski “real”. Percebo que essa não é a intenção inicial, nem era a intenção de Grotowski. Mas na prática o Workcenter é quem guarda e delimita os limites da herança mais íntima de Grotowski: os textos e a “transmissão.” Tão pouco podem os arquivos e programas do Instituto em Wrocław conter Grotowski, se essa fosse a intenção.

Em minha *Exoduction*,¹³ chamei Grotowski de “metamorfo, xamã, malandro, artista, adepto, diretor, líder” (SCHECHNER, 1997, p. 460). Não importa que o próprio Grotowski, quando se aproximou do fim de sua fantástica vida, atuou como se quisesse ser “hospedado” pelo Workcenter, “encarnado” por Richards, e “escrito” por Biagini. Grotowski escor-

regará através de todas as redes, até mesmo da sua própria, que intencionalmente ou sem perceber pretendam capturá-lo, fixá-lo, ou projetá-lo no futuro. Tenho um sentimento de que Grotowski sabia disso, ou desejava isso, mesmo quando trabalhava duro para transmitir seu trabalho interno. Como um posfácio para o texto de Richards, *At work with Grotowski on physical actions* (1995), Grotowski publicou um ensaio de 15 páginas chamado “Da companhia teatral ao teatro como veículo”. No final desse ensaio, Grotowski diz:

Não faz muito tempo alguém me perguntou: “você quer que o Center of Grotowski continue depois que você já não esteja?” Eu respondi “não”, simplesmente porque respondi para a *intenção* da questão; pareceu-me que a intenção era: você quer criar um Sistema que pare no ponto em que sua pesquisa parar, e que isso se torne então algo que se ensine?” A isso respondi “não”. Mas, devo reconhecer que se a intenção foi perguntar: “você quer que essa tradição – que em determinado lugar e em determinado tempo você reabriu – e que essa *pesquisa* sobre a Arte como veículo, seja continuada por alguém?”. Eu não estaria preparado para responder com a palavra “não”. (RICHARDS, 1995, p. 133).

Isto é Grotowski no seu modo escorregadio. Em vez de dizer: – “sim, quero que alguém continue isso”; ele responde com uma dupla negativa, que abre todas as possibilidades. Grotowski viverá na negação de todos que tentam fixá-lo, que tentam situá-lo ou limitá-lo. Se Richards selecionar um herdeiro como Grotowski o selecionou; ou se este herdeiro selecionar outro, e outro; se a comunidade de Pontedera perdurar através do tempo como a família Kanze do Nô no Japão, Grotowski estará ... em outro lugar. ☆

13 NT: Texto que Schechner publicou na ocasião do falecimento de Jerzy Grotowski.

Abstract: The article reviews the technical and aesthetic influence from the polish director Jerzy Grotowski, who passed away in 1999, discussing the different currents which claim the grotowskian model. Schechner describes projects those develop research from Grotowski's proposals, and set relationships up between those "designated" as heirs of the master, and other followers, analyzing the constitution of grotowskian tradition.

Keywords: *Grotowski. Theatrical's models. Experimental theater.*

Referências

- BIAGINI, Mario. "Emails ao autor, 31 jan. e 5 fev., 2008.
- FINDLAY, Robert e FILIPOWICZ, Halina. "Grotowski's Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora." In: *TDR* n. 30, 3 (T111), 1986, p. 201-25.
- HARLOW, Jules. 1986. *Siddur Sim Shalom*. Nova York: The Rabbinical Assembly of the United Synagogue of America, 1985.
- RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Londres: Routledge, 1995.
- SCHECHNER, Richard. "Exoduction: Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski." In: *The Grotowski sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford. Londres: Routledge, 1997, p. 462-94.
- STANISLÁVSKY, Konstantin. *An actor's work*. Traduzido por Jean Benedetti. Londres: Routledge, 2008a.
- . *My Life in Art*. Traduzido por Jean Benedetti. Londres: Routledge, 2008b.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre. "Grotowski, un véhicule du theatre." *Libération*, 28 jul. 1995, p. 28-30.
- TYMICKI, Jerzy. [Kazimierz Braun]. "New Dignity: The Polish Theatre 1970-1985." In: *TDR* n. 30, 3 (T111), 1986, p. 13-46.
- WORKCENTER of Jerzy Grotowski and Thomas Richards "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and Action." *TDR* n. 43, 2 (T162), 1998, p.13-14.
- ZIOLKOWSKI, Grzegorz. Email ao autor. 28 jan. 2008.



P

EDAGOGIA
DO ATOR

★ A METODOLOGIA DE KEITH JOHNSTONE: UMA LINGUAGEM PARA O TEATRO

Frank Totino

É ator e diretor de teatro e cinema. Integrou a Loose Moose, dirigida por Keith Johnstone, criador do Teatro-esporte. Mestre em Direção Cênica pela Universidade de Calgary/Canadá.

Tradução de Marco Aurélio Nunes

Resumo: O artigo analisa a abordagem pedagógica para a compreensão da improvisação, da espontaneidade e do processo criativo de Keith Johnstone. Aborda como o aprendizado tradicional do passado negava a importância da intuição relegando-a ao mundo da magia e das religiões ditas “primitivas”. Discorre sobre como a educação formal encolhe o talento e como encontrar modos de combater o efeito causado.

Palavras-chave

Processo criativo.

Improvisação.

Racionalidade.

Pedagogia

Em 1994, Keith Johnstone escreveu um livro intitulado: *Don't be prepared: theatresports for teachers* (*Não esteja preparado: teatro-esporte para professores*). Infelizmente está fora de catálogo no momento, mas o título é uma boa ilustração do cerne da abordagem pedagógica de Johnstone para a compreensão da improvisação, da espontaneidade e do processo criativo. Em sua obra seminal, *Impro*, ele relata como, à medida em que ia ficando mais velho, as coisas começavam a se tornar cinzentas e tediosas. Ele encarava isso como parte do processo de envelhecimento, então foi para a escola de artes para tentar reaver algumas de suas percepções de infância. Ele escreve:

[...] meu interesse pela arte foi em grande parte o que destruiu qualquer vida no mundo ao meu redor. [Por meio da formação artística] Eu havia aprendido perspectiva, composição e sobre o equilíbrio. Foi como se eu tivesse aprendido a redesenhar tudo, a

transformar tudo para que eu visse o que deveria estar lá, o que, claro, é bastante inferior ao que está lá. O tédio não era uma consequência inevitável da idade, mas sim da educação. (Johnstone, 1994, tradução nossa)

Nos anos 1950 e 60, pela cultura dominante e quando eu estava sendo educado em escolas de Alberta e British Columbia, no Canadá, a intuição era uma coisa sobre a qual nada sabíamos. Quando muito, ela era algo proveniente de animais e mulheres. Havia o “instinto animal” e a “intuição feminina”. A “voz dentro da cabeça” que a tudo interpreta nunca era discutida nos círculos normais. Em certas ocasiões, ouvíamos falar sobre uma coisa chamada “inspiração”, mas o termo tinha perdido o significado. O Dicionário de Inglês Oxford nos diz que a palavra tem origem no inglês medieval e tem o sentido de ‘orientação divina’. Mas a orientação dos deuses nas religiões antigas muitas vezes significava que eles viriam viver dentro de você. O modo de pensar eurocêntrico moderno não permitia a noção de ser possuído pelos espíritos.

Nós certamente não queríamos perder o controle sobre nós mesmos.

O aprendizado tradicional do passado ancestral contava com o intuitivo como um “campo” de compreensão sobre a terra, o cosmo e de como nos inserimos na Natureza. Culturas indígenas contavam histórias para comunicar ideias sobre como as coisas eram e como o Universo funcionava. Certos membros dessas culturas aprendiam que as plantas e os minerais eram possuidores de “poder”. Havia espíritos que habitavam lugares e objetos e, quando os membros da tribo que sabiam como dominar suficientemente suas almas, praticavam seus rituais, tais espíritos se manifestavam através da “incorporação”. Estados de transe eram valorizados e nos levavam ao aprendizado ou à cura. Se os deuses estivessem satisfeitos, então as lavouras cresceriam, ou as chuvas viriam, ou a caçada teria sucesso etc. O mundo era cheio de magia e mistério. Confiava-se no intuitivo. Pensamentos espontâneos deviam ser levados em consideração.

Na época em que eu estava na escola e, na verdade, muito antes, tudo isso havia mudado. A visão contemporânea do mundo tinha transformado tudo aquilo e toda a Natureza num dispositivo mecânico a ser desconstruído e dominado. O objetivo era dominar tudo, e o sucesso da vida de alguém era medido pela quantidade de dominação alcançada.

De modo diferente do “aprendizado tradicional” de nosso passado distante, agora definido como “aprendizado primitivo”, fomos ensinados a aprender por métodos lineares. Linhas retas de resultados previsíveis haviam se tornado a única metodologia e pedagogia aceitáveis. Primeiro você aprendia a parte A, depois a parte B e assim por diante, até que a resolução fosse deduzida pela razão e pelas provas. Éramos treinados a contar com processos intelectivos. Embora alguns de nossos heróis culturais mais estimados e reconhecidos nos contassem como suas grandes “descobertas” muitas vezes ocorriam como resultado da intuição, e até mesmo de erros, isso não importava no modo de viver e de alcançar as coisas no dia a dia. Einstein nos contou que tinha formulado suas teorias num

momento inspirado e depois passado os anos seguintes tentando prová-las. Até a descoberta da gravidade por Newton, com a maçã caindo na cabeça dele, é um símbolo de compreensão inspirada. Porém, nós ainda éramos ensinados a avançar lentamente e, como resultado, tínhamos apenas um acesso limitado à compreensão, como se apenas sua parte provada fosse importante. Tínhamos nos treinado para acreditar apenas naquilo que fosse comprovado através da análise. Como temos uma natureza tanto intelectual como intuitiva, tínhamos nos tornado deficientes de aprendizado e instáveis.

Depois da revelação que teve Johnstone sobre como a educação tinha encolhido seu talento, ele continuou a estudar esse processo educacional e a encontrar modos de combater o efeito causado a ele e a outros. Sua metodologia de investigação da intuição e da espontaneidade resultante criou um vocabulário capaz de descrever e experimentar os comportamentos que nós inconscientemente apresentamos todos os dias, todas as vezes que interagimos com outros. Esses comportamentos são

Imagens do workshop de Frank Totino em São Paulo, 2010.
Fotos: João Caldas.



aprendidos à medida que crescemos. Aprendemos como viver e sobreviver dentro das culturas que nos criam. Construimos nossas identidades por meio desse processo. Ao chegarmos à idade 'adulta', já aprendemos como apresentar nosso "eu" e como adaptar aquelas noções do "eu" para satisfazer qualquer situação. Protegemos aquela identidade cuidadosamente. Tornamo-nos peritos em interpretar o comportamento dos outros para que possamos nos adaptar a eles e a suas intenções. Temos também nossas próprias intenções e objetivos, que podemos ocultar ou suprimir a qualquer momento. Temos respostas intuitivas ao comportamento dos outros, as quais ocultamos para manter nossas identidades seguras, longe de problemas e sem 'correr risco'. Os atores sobem ao palco e frequentemente têm que apresentar uma variedade de comportamentos diferentes dos de si mesmos para que possam dar vida aos personagens da história. O medo de perder ou de mudar sua identidade pessoal é um obstáculo a isso. Esse medo se manifesta como 'medo do palco', o medo de ser julgado, de ser enfadonho, ou de parecer ridículo. Com os improvisadores, isso muitas vezes manifesta-se como um esforço frenético de buscar ideias cada vez melhores. Ou seja, melhores que aquelas que eles espontaneamente produzem durante a representação.

Johnstone está interessado no teatro e em como contar histórias que espelhem para a plateia a natureza de quem e do que somos. Se os atores

quiserem entender como representar personagens que lidam com a verdade de como somos, então precisam entender como nos comportamos, como a mente funciona e devem ter experiência com os conceitos da interação humana. O estudo da interpretação é o estudo do comportamento.

Drama: origem: do grego *dran*, 'fazer, atuar'

Nós humanos adoramos ver outras pessoas apresentarem papéis de personagens que interagem para criar histórias que têm significado para nossas vidas. Lemos livros, vamos ao cinema e ao teatro, onde "lemos" o comportamento dos artistas e entendemos os relacionamentos baseando-nos no que acontece como resultado desses mesmos comportamentos. Quando os personagens são alterados ou transformados de alguma forma, vivenciamos a ação dramática e a narrativa avança.

A narrativa cria o personagem: os acontecimentos e as condições encontradas e vividas pelos personagens dentro de uma narrativa causam a transformação do personagem. Os personagens *existem* nas histórias para serem transformados ou alterados de alguma forma, ou para efetuar mudança em outros personagens, para transformar o "outro". Esta é a fonte da "ação dramática". A ação dramática conduz o comportamento dos personagens, e por sua vez cria mais acontecimentos (mais desenvolvimento narrativo). Num romance, o autor escreve o que acontece com os personagens; uma descrição do processo de transformação. Numa peça escrita, normalmente existe apenas diálogo e, às vezes, rubricas. Os atores devem possuir métodos para aplicar na descoberta dos significados básicos das intenções e dos objetivos dos personagens. Sua meta é criar o 'subtexto' do diálogo, o significado autêntico daquilo que está sendo dito e visto, como deve ser apresentado. Eles têm que descobrir a intenção dos personagens, para que possam comportar-se de tal modo que transmitam os sinais de interação humana reconhecível. Este comportamento é compreendido pela plateia porque os atores são peritos em ler



os sinais da comunicação humana, que são não verbais e muitas vezes operam no nível do inconsciente. Como descrito acima, essa habilidade é aprendida e depois relegada à intuição.

Quando lemos uma narrativa, assistimos a uma peça, ou filme, fazemos isso dentro do contexto das ideias ou dos conceitos com os quais possamos nos identificar. Se não pudermos nos identificar, paramos de participar e ficamos entediados. Determinamos que é mau teatro, má atuação ou texto, seja o que for. Se a ação dramática da peça é reconhecida como significativa para nossas vidas de alguma forma, ficamos emocionados. Podemos projetar nossas vidas na história. Identificamo-nos com a narrativa, com os personagens e com os momentos de transição. Nossa atenção é mantida e desejamos saber o que vai acontecer depois nas vidas dos personagens.

Os momentos de transição dos personagens nos fascinam. Essa fascinação ocorre quando a conexão narrativa/leitor está no ponto mais refinado em termos de ação dramática. Os grandes solilóquios de Hamlet e de Macbeth são investigações sobre o momento de decisão. Como nos deparamos continuamente com as decisões em nossas próprias vidas, podemos nos projetar nas histórias. Mesmo que não estejamos interessados nas lutas de príncipes e reis, podemos nos identificar caso a atuação seja convincente e pareça espontânea. A metodologia de Johnstone oferece um caminho para o experimento da improvisação. Suas ideias sobre como a mente funciona e sua investigação sobre os comportamentos que nos movem também criaram um modo de pensar sobre o processo criativo que transcende às disciplinas e aplicações. Sua compreensão de como

podemos restringir ou permitir a concretização de versões diferentes do “eu” rejuvenesceu a sensação de confiança em nossas naturezas naturalmente criativas e espontâneas.

Sobre grupos: um exercício sobre o óbvio

Digo ao grupo: “Alinhem-se numa única fila reta, todos de frente para mim. Uma fila perfeitamente reta. Olhos para frente”.

Fico no centro da fila, cerca de três metros à frente deles. Digo: “Agora. Se alguém olhasse para nós de cima para baixo, quem eles achariam que estava no comando?”.

“Sim, isso mesmo... Eu. Porque estou numa posição de comando... A menos, é claro, que fosse um pelotão de fuzilamento.”

Mas o foco está na ponta do triângulo, com o alinhamento na base. É o arranjo básico dos modelos militares de estrutura de comando.

Pergunto a eles quantas pessoas podem ver claramente.

“Uma.”

Digo: “Todos virem-se para a esquerda”.

Eles agora estão alinhados um atrás do outro.

“Com quantas pessoas vocês podem se relacionar?”, pergunto.

“Nenhuma.”

Apenas com minha voz, digo a eles o que fazer.

Então, é claro, peço que fiquem em círculo para ver qual é a diferença. Junto-me a eles.

“Quantas pessoas vocês podem ver?”

“Todas.”

☆

Abstract: The article analyzes the pedagogical approach in order to understand about improvisation, spontaneity and the creative process of Keith Johnstone. It discusses how traditional learning from the past denied the importance of intuition relegating it to the world of magic and religion called “primitive”. It discourses about how formal education shrinks the talent and how to find ways to combat the effect caused.

Keywords: *Creative process. Improvisation. Rationality.*

Referência

JOHNSTONE, Keith. *Don't be prepared: theatresports for teachers.*

Calgary: Loose Moose Theatre Company, 1994.

★ OS DEZ PASSOS QUE SEPARAM PALCO E PLATEIA

Luciana Magiolo

É atriz, Mestre em Artes Cênicas pela ECA – USP, professora da Escola Superior de Artes Célia Helena.

Resumo: A improvisação e o jogo dramático como procedimento para a descoberta de recursos expressivos no campo da interpretação/ator e recepção/espectador. O texto compartilha a experiência na Oficina de Improvisação de Frank Totino realizada em julho de 2010, na Escola Superior de Artes Célia Helena, ao mesmo tempo em que aponta algumas reflexões acerca da improvisação na contemporaneidade.

*O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.*

*Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender (...). (PESSOA, 1997, p. 217)*

Palavras-chave

Improvisação.
Jogo dramático.
Teatro-jogo.
Keith Johnstone.
Frank Totino.

Desaprender. Lançar mão (e alma) do impulso vivo que é a arte; essencialmente presente em nós – espectadores e artistas – movidos no tempo não cronológico do fazer teatral. É no descontentamento que cada um busca o jeito próprio de alcançar o diálogo com o outro, é na proposta de uma *aprendizagem de desaprender* para estranhar e, assim, compreender os dez passos que separam palco e plateia.

É nesse ato de descontentar-se que Keith Johnstone, canadense, no final da década de 1970, revelou sua insatisfação com o tradicional modelo de treinamento de ator e, movido por essa frustração, foi até os espetáculos de luta livre para deixar-se invadir pela esfuziante e barulhenta atmosfera do lugar. Seu desejo naquele momento era por algo

vivo e que revelasse o acontecimento teatral como uma experiência única e possível de estabelecer uma sintonia direta entre público e atores.

Sua busca, no entanto, não era solitária. Os anos 70 revelaram um solo fértil para as discussões e descobertas acerca da improvisação e do jogo dramático. Fazia-se urgente pensar na renovação do teatro em seus mecanismos de criação e formação. Renovação que traz na sua história importantes nomes do teatro como Jacques Copeau (1879-1949) criador do *Vieux Colombier*; Charles Dullin (1885-1949) do *Atelier*, este que, segundo a pesquisadora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, “leva a preconizar a improvisação teatral como caminho por excelência para que o aluno descubra seus próprios recursos expressivos; e ainda, Léon

Chancerel (1886-1965) e Jean-Pierre Ryngaert, este último com duas importantes publicações, *O jogo dramático no meio escolar*, de 1977, e *Jogar, representar*, de 1985.

Não podemos esquecer que é nesse mesmo período, nos anos 70, que a improvisação trouxe novo fôlego para grupos latino-americanos que buscavam neste procedimento não apenas a renovação do fazer teatral como também, e principalmente, a constituição de uma dramaturgia nacional; o momento materializou no teatro o desejo de ser repensado. Com o ápice dos movimentos sociais e políticos fez-se imprescindível pensar a improvisação não apenas como uma rica contribuição para o trabalho do ator, mas como ferramenta para alcançar o espectador no instante em que este é capturado pela obra, tirando-o do estado contemplativo. O público sonhado por esses grupos colabora na construção da dramaturgia, interfere, debate.

A proposta deste artigo é compartilhar a vivência no curso de improvisação de Frank Totino, improvisação que ganha lugar de destaque em práticas teatrais na contemporaneidade.

Frank Totino nos apresenta a Johnstone e a si próprio. Ele fez parte da companhia Loose Moose, dirigida por Johnstone (1933 -) identificada como a primeira companhia de teatro-jogo. A busca por um teatro de improvisação em que

jogar e participar fossem levados à cena data de 1977 e tinha como lema *don't be prepared*. Totino trabalhou neste grupo até 1988, quando se mudou para Vancouver, depois para a Europa, até retornar para Calgary, no Canadá, em 2000. Sua trajetória percorre o Loose Moose e trabalhos de direção teatral e máscara.

Improvisar. Atuar no estado poético *do saber ver sem estar a pensar*, tornar o imprevisível parte essencial do jogo.

Esse estado de jogo tem como um de seus princípios a espontaneidade, em que o momento do jogo eclode com o momento do espetáculo. Uma de suas características alicerça-se na não elaboração, ou no mínimo possível, para sua realização. Deste modo, o jogador precisa estar inteiro, alerta, num estado de prontidão e escuta, de aceitação na relação com o outro. É necessário embarcar na proposta alheia e torná-la viva mesmo sem saber o que virá.

Trata-se de um jogo em que o problema apresentado pede uma solução, e pode ainda ser um tema, um desafio ou uma dificuldade a ser enfrentada na relação direta e diante dos olhos do público. Relação que se afirma na dupla experiência de jogar e assistir.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma
[vestida!],

Imagens do workshop
de Frank Totino
em São Paulo, 2010.
Fotos: João Caldas.



Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender [...]
(PESSOA, 1997, p. 217)

No instante em que nós, atores interessados em vivenciar a prática da improvisação no curso de Frank Totino, deparamo-nos com a roda inicial, foi solicitada – silenciosamente – uma aprendizagem de desaprender; o despir a alma entulhada pelo medo do fracasso e da exposição pública.

Em cada um de nós reside a curiosidade de descobrir no jogo a essência do Teatro-esporte que possibilita, e almeja, ao espectador reagir com a mesma vivacidade que torcedores num estádio de futebol.

E assim, Frank Totino inicia o curso com uma proposta: os jogadores devem falar uma sequência numérica de um a sete, da seguinte maneira: o número um coloca a mão esquerda no peito e aponta para seu colega da direita – falando seu número – e o jogador seguinte pode alterar a trajetória para a direita ou para a esquerda, desde que mantenha a mão esquerda no peito. Assim até o número sete, que deverá apontar para cima, dizer seu número e direcionar para qualquer jogador em qualquer direção; por fim, este passa a ser o número um e o jogo recomeça. Simples? Não. Como jogadores, começamos a conversar quase que tentando estabelecer

o jeito certo de jogar, como se isso de fato fosse fundamental. Por que o medo de errar? Totino interrompe esse movimento em que a palavra paralisa a ação e propõe: “Joguem!”

Jogo iniciado. Gargalhada geral. Uma proposta aparentemente tão fácil de executar e, no entanto, o grupo quase sucumbiu em meio a mãos e braços lançados para toda e qualquer direção. Recomeçam. Agora menos afoitos em acertar e mais voltados para o jogo em si. E, sim, foi possível completar três voltas. O jogo termina com participantes sorridentes como crianças. E a pergunta que Frank Totino lança é: “Como aprendemos a jogar?” Errando! Errar na consciência da proposta, errar como quem tromba com a indecisão e se levanta para recomeçar, arriscar, ir.

O próximo jogo será realizado em etapas. Primeira etapa: duas pessoas em cantos opostos da sala andam em linha reta, porém, quando estão prestes a colidir, mudam de direção. Num primeiro momento, o jogo fica artificial, o desejo de acertar é maior do que o de jogar. Frank Totino atenta para isso e os jogadores recomeçam. Segunda etapa: todos andam pela sala, mas, agora, cada um deve ter uma motivação, algo como ter pressa para pegar um trem. Terceira etapa: duas pessoas caminham em linha reta como na primeira etapa, no entanto, devem andar em câmera lenta e um dos jogadores deve narrar todos seus movimentos. Aqui, apesar do efeito de artificialidade, a improvisação revela que nem sempre é possível operar no plano da razão. A espontaneidade presente em atos e gestos do cotidiano é inerente a todos e causa estranheza quando o movimento é fragmentado e narrado.

Mais um jogo: três pessoas se posicionam em triângulo e olham para o chão. Ao comando, devem se olhar e estabelecer que um dos jogadores seja excluído. O único recurso possível é o olhar. O jogador que se perceber fora do jogo deve levantar a mão e sair. O interessante é que nesse jogo a ausência de palavras torna a relação entre os integrantes genuína e eficaz, desaparece a justificativa da escolha e o que resta é a ação. Para os espectadores do jogo, é divertido descobrir, segundos an-



tes, quem será eliminado. Isso dá um fugaz poder diante do jogador.

Jogo: todos os participantes agora são cardiologistas numa conferência em Sarajevo, lugar estabelecido pelos jogadores. A sala é dividida em grupo A e B. O grupo A tem por objetivo estabelecer contato visual e mantê-lo pelo tempo que achar necessário. O grupo B deseja este contato, mas não consegue fixá-lo, busca o encontro, mas o perde. Feito isso os grupos se alternam. Frank Totino pergunta, ao final, qual a sensação que o jogo traz. Apesar de todos terem a mesma proposta de profissão, quando jogavam pelo primeiro grupo sentiam-se pertencendo a um status inferior. O corpo murchava, a voz saía num tom de desculpa e via-se escorrer a vontade de estabelecer contato. E, dessa constatação surge uma nova regra para o jogo.

O tema apresentado é “status” e Totino acrescenta novas regras. O grupo com a leitura corporal de um status superior – que busca o olhar e o mantém – deve tocar a pessoa com quem fala, manter os pés abertos e antes de pronunciar qualquer palavra emitir um som profundo, uma inspiração. O outro grupo, em contraponto, deve tocar o próprio rosto ao dialogar, gaguejar um pouco e manter os pés para dentro. Importante salientar que o status no jogo é estabelecido pelo comportamento de cada grupo, o que gera situações e relações inusitadas, como encontrar uma pessoa de status inferior rodeada pelas de status superior numa nítida situação de poder.

A próxima proposta sugere um presente imaginário. Uma pessoa dá um presente para outro, que o recebe, agradece e não diz nada. Na etapa seguinte, a pessoa recebe o presente, agradece verbalizando o que recebeu, algo como: “obrigada pelo lindo anel de brilhante”. O importante é que os jogadores aceitem o que recebem, não existe a ideia de acerto ou erro. E ainda, não tentem transformar o que lhes foi ofertado.

Uma pequena pausa e Totino aproveita o jogo do presente para falar sobre o ato de jogar em cena. É de extrema importância que, durante a improvisação, cada um procure jogar com a proposta do



outro e dessa maneira a improvisação se efetive. A busca não deve estar no riso fácil da plateia, mas, e principalmente, no sucesso de todos os jogadores. Entende-se, aqui, sucesso como prazer, alegria de estar junto na brincadeira. Assim, segundo palavras de Totino, não devemos ser o jogador que fará o público rir a qualquer custo e sim o que se relaciona com os participantes do jogo. Quanto mais jogarmos na proposta do outro, mais interessante se tornará a improvisação.

E vamos jogar!

Duas pessoas em cena. Uma está sentada no sofá enquanto a outra deve entrar e iniciar uma ação; quem entra estabelece de antemão uma série de circunstâncias acerca do jogador que está sentado, sendo que este último só pode falar quando crer que encontrou as circunstâncias propostas. O fundamental está em aceitar a proposta do outro, ir ao encontro dela sem pré-requisito, apenas segui-la. Evidentemente, a proposta exige um desprendimento tal que, quando alcançado, possibilita que nasçam situações engraçadas e repentinas. Ao final, Totino propõe que como atores improvisadores o repertório inicial seja de ações positivas e simples, algo como: proposta positiva – aceitação – jogo – problema – finalização.

E vamos jogar!

Retomada do jogo envolvendo a exclusão de um dos participantes. No entanto, agora serão quatro atores. Duas pessoas sentam-se no sofá, que representa uma sala de visita, outras duas devem chegar. A regra é: durante a improvisação, um dos jogadores deverá ser excluído, e essa relação de exclusão será uma constante no jogo. Evidentemente, cada jogador excluído deve rapidamente alterar sua condição e, para isto, precisa estar atento aos outros e a possíveis mudanças. Interessante perceber não apenas a dinâmica da improvisação, que torna todos ativos e lutando para manter-se na cena, mas o modo como a plateia participa, já que nesta improvisação, as regras são expostas aos espectadores.

E se nós, na condição de espectadores, não soubéssemos as regras, como se daria a recepção ao jogo?

Para Totino, a graça reside no comportamento dos atores e nas relações que se alteram. E o jogo acontece na espontaneidade, no estado de atenção que viabiliza ao mesmo tempo em que pede mudanças na trajetória dos jogadores

Nova proposta de improvisação.

Primeiro desafio. Homens de um lado, mulheres de outro. Cada grupo representa e fala como uma única pessoa. E assim, devem jogar. Quando um fala, todos devem acompanhar, mas não como um coro, como um único ser. No começo foi divertido e estranhamente difícil, levou um tempo até que alcançássemos a proposta. Feito isso, Frank Totino posicionou todos como um único ser e iniciou uma conversa. De perguntas simples como “quem é você? qual é sua especialidade?” surgiu um cientista e suas peripécias numa máquina do tempo. E a criação nada realista surgiu na fala coletiva deste ser uno.

O próximo passo consiste em iniciar uma história em que cada ator deve dizer uma palavra para compor a trama. Importante, o grupo deve manter ou pelo menos buscar, uma coerência para a história. Nesse ponto, o grupo esbarra na tentativa de fugir do problema apresentado na fábula, ou seja, um dinossauro aparece devorando os convidados da festa narrada na contação. O problema, segundo a observação de Frank Totino, está em lançarmos o perigo para fora de nós – improvisadores – sendo que o interessante está justamente neste enfrentamento. Atores improvisadores não devem deixar o conflito para o outro, mas possibilitar que o envolvimento se efetive de tal maneira que pertença a todos.

E o jogo prossegue. Agora em dupla. As regras são: iniciar a contação como na proposta anterior, mas, agora, enquanto o ator fala, seu corpo se movimenta em mímica, explicitando o que está falando.

Durante a execução dessa improvisação, acontece algo inusitado e que possibilita uma ótima leitura acerca do processo percorrido no jogo. Uma dupla estava em um passeio pela floresta quando subitamente um grilo entrou pelo nariz e subiu até o cérebro deixando tudo escuro. Finalmente, após

algum quiproquó, o grilo sai, tudo se clareia e, fim. Frank Totino atenta para o fato de esta pequena apresentação ser uma ótima metáfora para a improvisação em si, já que a plateia até poderia ficar um pouco decepcionada com um simples grilo intervindo na cena, mas é aí que o jogo se revela: você começa por algo simples, uma ideia corriqueira, uma floresta, e eis que chega um elemento surpresa, o grilo, cria situações inesperadas até que, por fim, tudo se ilumina novamente.

No bloco seguinte, o foco é “atitude”. Atitude, segundo palavras de Totino, como estar/atuar em relação a objetos e pessoas ou ainda, o que pensar sobre elas. Na improvisação, os atores iniciam a partir de uma atitude: por exemplo, achar alguém muito inteligente. A outra pessoa, por seu lado, cria uma atitude diferente, algo como achar a outra pessoa sexy; isso tendo como circunstância uma sala de espera de um consultório médico. Para a plateia, este é um momento muito vivo, pois é possível vislumbrar o conflito de atitudes e o modo como cada jogador o desenvolve. O desenrolar desse jogo é não revelar aos jogadores as atitudes opostas possibilitando a todos uma sequência de situações inesperadas e divertidas. E, segundo palavras de Totino, “tenha atitude, não interprete atitude. Você não precisa dizer nada deve apenas se deixar absorver pelo espaço.”

O próximo tópico a ser vivenciado é *Objetivo*. Objetivo estabelecido como algo que você quer do outro e que precisa ser alcançado. Nessa etapa, Totino acrescentou os outros itens trabalhados até aqui, como *Atitude* e as improvisações seguiram sob sua direção atenta, conduzindo as situações e propondo mudanças. O procedimento se deu da seguinte maneira: cada ator entra em cena tendo um objetivo e uma atitude em relação ao outro, o local e o grau de envolvimento entre os participantes é estabelecido previamente. Em seguida, o objetivo e atitude são apresentados apenas ao ator, e não mais abertamente. O jogo se completa e se torna muito interessante, tendo em vista o desafio de descobrirmos na ação, a composição das relações.

Finalizado o jogo, Totino mostrou pontos importantes da improvisação. Primeiro, o círculo de expectativas, que envolve a plateia e representa tudo que oferecemos para nossos espectadores de maneira que eles criam uma expectativa acerca do que está acontecendo. O público procura um sentido, o cérebro de quem assiste não para enquanto vê uma cena. Desse modo, devemos criar uma sequência de eventos que, segundo Frank Totino, são: nada, nada, algo acontece, nada, nada e algo grande acontece. Mas, o ator que improvisa não deve expandir demais esse círculo ao custo de cair no absurdo e perder o vínculo com quem o assiste.

E vamos lá!

Com essa expressão, iniciamos a próxima improvisação. Uma pessoa propõe o que fazer e diz: “Vamos!” As demais acompanham apenas se, de fato, sentirem-se motivadas. Conforme o que foi proposto por Totino, as sugestões são simples como: “Vamos à praia?”





Aqui vale uma importante observação de Totino. Às vezes, mudamos rapidamente a circunstância sem ao menos deixar que ela atinja sua plenitude. Portanto, abandonemos a pressa para vivenciar o momento.

E agora?

Este é um novo jogo, agora, em dupla. A ideia é criar situações que despertem interesse em seu parceiro de cena. Um ator inicia uma ação simples e o outro pergunta: “E agora?” Ele propõe o outro aceita e segue-se assim até que o jogo se inverta, o que acontece no instante que uma proposta não é aceita. Totino tem como procedimento estabelecer regras ao grupo de improvisadores de maneira clara e precisa, direcionando nosso fazer de modo que ele se complete, sem interrupções; assim, antes de começar, ouvimos sobre a importância de dizer “não” com um sorriso no rosto; novamente a busca é por ação positiva.

Outro jogo. Os atores entram para improvisar tendo uma frase na cabeça, algo simples como “se esta rua, se esta rua fosse minha” e ela deve ser repetida durante a improvisação, como um “mantra”. As regras são: pensar no mantra sem pausa e interagir com o parceiro de jogo. O mais marcante aqui está na velocidade e intenção da fala, que torna qualquer frase corriqueira, um verdadeiro drama.

Nesse momento da oficina, a proposta é juntar as peças. Com um texto simples e construído a partir da relação entre patrão e empregado, a improvisação terá os seguintes elementos: *status*, *objetivo*, *atitude* e o *mantra*.

Texto criado a partir da proposta de Totino:

Patrão – Entra.

Empregado – Você me chamou?

Patrão – Ah, é você Silva, entra.

Empregado – Você mandou me chamar?

Patrão – Senta.

Empregado – Por que você me chamou? (*O patrão desliza uma revista pela mesa até que o empregado a veja*)

Empregado – Não queria que você descobrisse dessa maneira.

Patrão – Você sabe que não admitimos isso aqui, você terá de ir embora.

Empregado – Mas você não pode reconsiderar?

Patrão – Desculpe, você terá de ir embora (*Silva anda até a porta, vira-se e fala*)

Empregado – Eu não queria este emprego estúpido mesmo.

Frank Totino dirige os atores trazendo para a cena o conceito *status* e, assim, temos:

Patrão com *status* superior e empregado *status* inferior;

Patrão com *status* inferior e empregado *status* superior,

Ambos com *status* superior;

Ambos com *status* inferior;

Empregado inicia com *status* superior e patrão, inferior; durante a cena, a relação se inverte de modo gradual.

A fase seguinte consiste em acrescentar “*objetivo*” e “*atitude*” e quanto maior o conflito estabelecido na relação, mais interessante de se fazer e assistir, como, por exemplo: ter *atitude* em achar o patrão engraçado e ter como *objetivo* manter o emprego. Por fim, o desafio é acrescentar o mantra propondo o caminho inusitado, por exemplo, o mantra ser “eu te amo” e o *objetivo* mandar o empregado embora.

Vale ressaltar a riqueza de detalhes que a improvisação ganhou. O que estava acontecendo era vivo, interessante e muitas vezes, fantástico. Nós, espectadores, nos divertimos muito.

E assim, envolvidos no riso, seguimos para outra proposta.

Uma frase. E ela deve estar presente na mente e, principalmente, prestes a ser dita. Mas, eis aqui o charme do jogo: ela não sai. Um casal está em cena. Eles pouco se conhecem, mas silenciosamente, se amam. Os dois estão no intervalo do trabalho e têm cinco minutos para dizer “eu te amo”. Eles conversam sobre coisas triviais e, no entanto, o que querem dizer é a frase acima. Para nós, espectadores, a cena vai ganhando a dimensão de um tormento. Todos, envolvidos pela dificuldade, em algum momento, sentimos o desejo de invadir a cena e resolver o conflito.

O rei.

Nessa improvisação rápida, quase um aquecimento, uma pessoa senta-se numa cadeira e os demais serão seus súditos. O objetivo dos súditos é agradar o rei, sendo que este, a um toque de dedos, pode manifestar sua insatisfação levando o súdito à morte. Situações hilárias foram se desdobrando vertiginosamente até o final.

Por fim, Totino agrupa todos os elementos vivenciados até então numa sequência de improvisações. Exaustos, mas envolvidos numa sensação de completude, terminamos nossos encontros.

Em roda, Totino acrescentou a importância de aumentarmos o risco durante a improvisação. *Rase the bit*. Arrisque. Torne o jogo vivo enquanto é trabalhado. Crie vida no palco, não tente imitá-la.

Nada. Depois, um pouco de alguma coisa. Para enfim, algo grande. Assim segue o jogo. No tempo certo da vivência sem, no entanto, cair na armadilha do riso fácil. Cada ator se torna único e especial e, assim construído, todos ganham sua própria luz. Nessa corrente, a cena ganha vivacidade e o espectador sente-se envolvido pela natureza própria desse brincar. Para nós, atores improvisadores desse encontro, o que fica, também, é o respeito pelo outro em cena; a certeza de que na posição de espectadores, as propostas parecem simples de ser executadas. Mas, segundo expressão de Totino, são os dez passos que separam palco e plateia que redimensionam esse olhar; porque, como participantes da oficina, ocupamos alternadamente o lugar de jogador e espectador ativo. ☆

Abstract: Improvisation and dramatic play as a procedure for the discovery of significant resources in the field of acting/actor reception/spectator. The text shares the experience in the Workshop of Improvisation by Frank Totino held in July 2010, at the School of Arts Célia Helena, while pointing some reflections on the contemporary improvisation.

Keywords: *Improvisation. Dramatic play. Theater play. Keith Johnstone. Frank Totino.*

Referências

MAGIOLO, Luciana Cristina. *A criação coletiva como caminho para o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional*. Dissertação de Mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. São Paulo: Nova Aguilar, 1997.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. In: prefácio de RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

★ COMO FIZ CONTRA TODOS

Roberto Moreira

Professor de roteiro e direção no Curso Superior de Audiovisual da ECA – USP, mestrado em História da Arte pela UNICAMP e doutorado em comunicação pela ECA – USP. Escreveu os roteiros de *Um céu de estrelas* e *Antônia*, de Tata Amaral. Seu primeiro filme de longa-metragem, *Contra todos*, recebeu 28 prêmios nacionais e internacionais. Em 2009, lançou seu segundo longa-metragem, *Quanto dura o amor?*

Resumo: Este artigo descreve o processo de concepção e realização do filme *Contra todos*. Primeiro, discute os conceitos de melodrama e tragédia que estão na origem do roteiro. Depois, indica os procedimentos inovadores que foram utilizados tanto na direção de atores como no processo de filmagem.

Palavras-chave
Cinema brasileiro.
Processo criativo.
Direção de ator.

Em 1998, iniciei a redação de meu doutorado, orientado por Ismail Xavier. O eixo da pesquisa era o roteiro de um filme de longa-metragem, articulado a uma discussão das diferenças entre os gêneros da tragédia e do melodrama, pensados na sua relação com as formas canônicas do cinema narrativo.

De um lado, tratava-se de buscar definições mais claras para dois conceitos bastante polêmicos: o de tragédia e o de melodrama. Como eles se inserem em uma teoria dos gêneros? No que são diferentes do drama? Qual a dinâmica histórica que alimenta o surgimento e a afirmação destes gêneros? E, por fim, qual o lugar da tragédia e do melodrama na dramaturgia contemporânea? Em seguida, discutia a presença simultânea desses gêneros em *Othello*, opondo o caráter híbrido desta peça, ao classicismo trágico de *Macbeth*.

De outro, devido à atividade docente e ao processo de escrita do roteiro, me vi obrigado a encontrar respostas para uma questão aparentemente simples: o que faz a eficiência dramática do cinema americano clássico? As respostas à disposição nos manuais profissionais, uma vez confrontadas com a realidade dos filmes, revelavam-se insuficientes. O sucesso e hegemonia deste modelo torna obrigatória sua descrição detida e a comparação com outras estratégias narrativas, caracterizando os diferentes modos da narrativa cinematográfica. Em

suma, tratava-se de pesquisar como o cinema efetivamente conta suas histórias.

Essas duas indagações convergiam para uma preocupação mais geral com a dramaturgia do entretenimento. Entre cineastas e críticos, a tendência é desprezar as formas populares como fáceis e conservadoras. Até aqui, meu trabalho como cineasta havia se pautado pela crítica modernista às convenções da indústria cultural, em especial às convenções de transparência, de personagem e de desenvolvimento dramático, com seus conflitos que escalam até uma resolução. É importante ressaltar que, paradoxalmente, havia também a busca da comunicação e a rejeição das estratégias de agressão que marcaram o cinema brasileiro pós-68. O melhor exemplo desse projeto de um cinema reflexivo e popular na minha geração é o de Jorge Furtado. No entanto, duas experiências colocaram em crise o meu credo modernista.

Na Fábrica, percebi que todos os espaços de contestação haviam sido absorvidos pelo sistema de administração da cultura e que a discussão da arte contemporânea já havia ultrapassado a denúncia da *mimese*. Os trabalhos que mais me interessavam buscavam fricções entre dimensões separadas da cultura como, por exemplo, faz Eduardo Kac ao se apropriar da genética para criar um coelho fluorescente ou Oliviero Toscani ao misturar fotografia e propaganda nas campanhas da Benetton. Ora, as

cinematografias nacionais, para enfrentar o cinema americano, entricheiraram-se num persistente modernismo que valorizava o “cinema de arte” contra as “formas burguesas” que ocupam os mercados. O sistema institucional formado pelos festivais, pela crítica e pela burocracia estatal assegurou um nicho seguro para a arte do cinema, mas, ato contínuo, a transformou em um gênero entre outros tantos, com suas convenções e rituais: o filme de arte. Um desenvolvimento análogo ocorreu na arte contemporânea, ao determinar de antemão, contra o exemplo claro e ansioso da tradição moderna, que a imagem de massa era mortífera e venenosa, os apóstolos da nova arte substituíram o ardor questionador da vanguarda pela moralização inquisitorial da arte acadêmica.¹

outro gênero que o contesta a partir da absorção de formas baixas e populares. A arte moderna usou muito essa tática, se apropriando de efeitos tipográficos, histórias em quadrinhos, caricatura, publicidade ou *graffiti* para questionar o campo definido pela arte acadêmica. No cinema, a *nouvelle vague* usou a mesma estratégia: defenderam escandalosamente o cinema americano de entretenimento contra o cinema francês da sua época, ancorado em pretensiosas adaptações literárias. Hoje, acredito que boa parte do “cinema de arte” tornou-se previsível e tão acadêmico quanto o mais convencional filme americano. Dialogar com o entretenimento e abrir-se às demandas do público pode ser um antídoto a essa nova forma de conformismo.



Durante meu mestrado em História da Arte, o contato com a dramaturgia ocidental problematizou meus preconceitos modernistas. Autores como Shakespeare ou Ibsen gozaram de imensa popularidade e mantiveram um diálogo constante com o entretenimento popular de sua época e com a produção culta. Os formalistas russos propuseram um modelo de sucessão dos gêneros muito verossímil: o que num primeiro momento é novo, pouco a pouco se enrijece, aí emerge um

Compreender a dinâmica histórica dos gêneros e descrever as convenções daquela que se tornou a forma por excelência da diversão globalizada, ou seja o cinema clássico americano, podia ajudar a superar dicotomias estéreis e injetar um novo vigor dramático no projeto que estava desenvolvendo. O resultado destas inquietações está consubstanciado no roteiro do filme *Contra todos*.

O ponto de partida do filme foi uma indagação sobre a natureza do mal e sua relação com a

Imagens de *Contra todos*. Direção de Roberto Moreira. Fotos: arquivo de Roberto Moreira.

tragédia. Parafraseando René Girard,² a tragédia começa com uma situação de anulamento das hierarquias sociais. É a peste de *Édipo Rei* ou a guerra em *Othello*, momentos perigosos e de crise. Durante o desenrolar do texto trágico, presenciemos o conflito entre o herói e a sociedade, que progressivamente constrói sua figura como bode expiatório. Ao final, o herói internaliza e assume este papel, tornando-se o ponto de convergência da violência da comunidade. Com o aniquilamento do herói, as diferenças e, portanto, a ordem são restabelecidas. Girard indica como a tragédia é uma desconstrução parcial do mito. No desenrolar do seu conflito acompanhamos o questionamento do papel do herói: Édipo insiste na sua inocência com teimosia. Mas, ao final, sucumbe frente à sucessão de evidências e ao complô que construiu a unanimidade em torno da sua culpa, a tal ponto que o próprio Édipo reconhece sua culpa. Ao contrário do herói trágico, que carrega dentro de si contradições e é obrigado a fazer escolhas, colhendo os resultados de suas opções, o personagem positivo do melodrama é uma vítima. Na sua forma mais convencional, vítima de um vilão, que desafia a hierarquia social e acaba sendo punido. Basta pensar em personagens como o Vautrin, Mabuse, ou o Coringa, todos parte de uma longa genealogia de arquivôles que lutam pelo colapso da sociedade. Nas suas formas mais recentes o melodrama sofisticou-se e conquistou a hegemonia dos palcos e cinemas e os personagens do século XX tornaram-se vítimas da natureza, da sociedade, do inconsciente ou, cada vez mais, de si mesmos. Heilman fala numa literatura do desastre.

No desastre, o que acontece vem de fora, na tragédia, de dentro. No desastre, nós somos vítimas; na tragédia, nós fazemos vítimas, sejam os outros ou nós mesmos. No desastre, nossa qualidade moral, ainda que possa ser revelada, é secundária; na tragédia, é o principal, a própria origem de tudo que acontece.³

O *Othello* de Shakespeare é um texto de transição, em que os dois gêneros coexistem: o herói tem sua falha trágica, a impulsividade, mas sucumbe vítima da intriga do vilão, Iago. Em *Contra to-*

dos, temos o mesmo tipo de hibridismo: Cláudia, Teodoro e Soninha são vítimas de um mesmo vilão, Waldomiro. Mas os três também fazem suas escolhas e colhem as consequências de seus atos. É Soninha quem seduz Waldomiro e o casal Cláudia/Teodoro realiza um duplo suicídio.

Foi a partir dessas indagações que procurei propor um texto capaz de lidar com a problemática do trágico. A estratégia usual é modernizar o mito, ou seja, transpor para situações modernas os personagens do mito, como por exemplo em *Les enfants terribles*, de Jean Cocteau, a partir de *Édipo Rei*, ou *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, que tem sua origem na *Medéia*, de Eurípides. Outra alternativa é procurar um equivalente moderno para o herói trágico. Foi esta a tentativa de Arthur Miller em *A morte do caixeiro viajante*. Seu ponto de vista marxista recusa a exigência clássica de um herói aristocrático e tenta dar dimensão trágica ao conflito entre as aspirações de um vendedor e o destino que lhe reserva o sistema capitalista. Meu ponto de partida não foi nenhum tema ou personagem, mas o mecanismo de circulação da violência que o trágico nos revela. Como representar esse processo de contaminação violenta, que acaba por questionar princípios de diferenciação e hierarquização da sociedade, como a lei, a família ou a propriedade privada?

Ao localizar a ação do roteiro em um bairro periférico de São Paulo e escolher como personagens principais matadores, procurei uma situação-limite. Nessas regiões a presença do Estado é problemática, senão nula. A violência está completamente incorporada ao cotidiano, seja dentro da família, como atestam os inúmeros casos de abuso sexual e incesto, seja nos bares, ponto privilegiado de encontro e chacinas. O baixo valor atribuído à vida indica essa sociabilidade primária, ditada por impulsos imediatos e carências inadiáveis. Aqui, o desejo não se sublima em afeto, mas se degrada em gula. Estas são as consequências intersubjetivas da segregação social. Viver à margem embrutece e desumaniza.

No Brasil a violência se constituiu em norma. Ao contrário da visão girardiana, na qual a alta entropia do sistema acaba por impor uma ordem, aqui

criou-se uma ordem que convive sem problemas com a violência normalizada. O matador goza de prestígio e reconhecimento em seu bairro. As cidades são setorizadas e entre as diferentes classes sociais os contatos são regulados. A possibilidade de ruptura, de ser desencadeado um processo de contaminação violenta, está latejando sob a superfície dessa ordem precária. No entanto, o alcance dessa explosão é sempre limitado (a família, o bar). Se o processo se disseminasse por toda a sociedade, poderia emergir a figura de um líder capaz de instaurar uma nova ordem. Essa ação seria, com todo o rigor da palavra, heróica. Mas o Brasil é um país carente de heróis. Nossos personagens irônicos e paródicos de Brás Cubas, passando por Macunaíma e chegando a Beto Rockfeller – são mais convincentes, pois o humor reconhece *a priori* a inutilidade de qualquer esforço de transformação. Aos personagens sérios resta apenas o fracasso, sejam eles o Paulo de *Terra em transe*⁴ ou Lúcio Flávio, o passageiro da agonia.^{5(*)}

Em *Contra todos*, procurei descrever como a violência se dissemina em um grupo restrito e acaba por fechar todas as possibilidades de escape, levando à destruição do próprio grupo. Essa situação de personagens sem saída, à mercê de um destino opaco e cruel, tem se revelado uma das vertentes atuais da ficção cinematográfica brasileira. Filmes como *Um céu de estrelas*⁶ e *Cronicamente inviável*⁷ podem ser lembrados como exemplos bem-sucedidos. Na literatura, Rubem Fonseca já prenuncia esta tendência e foi uma influência muito forte para a minha geração. Alfredo Bosi⁸ caracterizou seus contos como “brutalistas”, sendo emblemáticos de uma corrente literária contemporânea que se opõe à ficção introspectiva, seja de cunho fantástico, seja intimista. Não por acaso, Bernardet⁹ comenta a dramaturgia do cinema brasileiro atual, com a mesma expressão usada por Bosi, são ficções de um mundo anômico, sem lei, onde a violência medeia as relações sociais, interpessoais e também subjetivas.

Mas procurei, também, transformar este problema em uma ação dramática, capaz de implicar o espectador/leitor, ou seja, de envolvê-lo na criação do filme. É aqui que se faz presente a outra linha de minhas atividades de pesquisa, pois a eficiência dramática deste filme está diretamente relacionada às investigações em torno do cinema americano clássico. *Contra todos* também é um filme policial, com suspense, reviravoltas e clímax.

Essas discussões teóricas não foram em nenhum momento um pressuposto, uma tese que o filme deveria apresentar. Enquanto escrevia o roteiro essas questões estavam presentes e certamente emergiam de sua leitura. Mas um roteiro sempre está, ao mesmo tempo, aquém e além das intenções de seu autor.

Terminado o roteiro, me coloquei o problema de como realizar o filme. Meu maior desafio era conseguir interpretações livres de clichês, longe do padrão teatral e empostado que ainda domina nossos palcos, televisão e cinemas. Minhas referências eram cineastas que levam a espontaneidade dos seus atores ao extremo, a ponto de termos a impressão de um registro documental das situações ficcionais. Comecei então a pesquisar e levantar referências.

De Cassavetes, usei o princípio de filmar as cenas por inteiro em um único plano, sem fragmentar a interpretação do ator. Para garantir a montagem, filmava um plano geral de toda a cena e depois os primeiros planos e detalhes, mas sempre repetindo a cena inteira com todos os atores em ação. Esse método evita situações artificiais tão comuns nas filmagens: atores conversando com o vazio, marcações arbitrárias por motivos técnicos e frases soltas, ditas sem a fluência do diálogo.

De Mike Leigh, aproveitei a ideia de iniciar os ensaios sem que os atores conhecessem o roteiro. Eles descobririam nos ensaios seus papéis por meio de improvisações. Ao contrário de Leigh, que não tem nenhum texto no início, mas que após 6 meses ensaiando 12 horas por dia chega a um roteiro de fer-

* Para manter o movimento original da concepção do filme, procurei reproduzir minha visão da sociedade brasileira no período de redação do roteiro. Hoje a situação é diferente e a emergência do herói Capitão Nascimento é a prova dessa mudança.

ro, eu já tinha um roteiro que foi sonegado aos atores. Eles só receberam no término dos ensaios um roteiro sem falas, uma escaleta com as rubricas de ação.

Outro cineasta que me marcou no uso das improvisações foi Jorge Bodanzky, com *Iracema*.¹⁰ Não se tratava de criar a mesma tensão entre o documentário e a ficção, mas sempre admirei o frescor desse filme. Bodanzky injetou ficção no real, eu queria tratar o ficcional como se filmasse um documentário.

Quando descobri que Eric Rohmer não olha na câmera e se dedica apenas a observar seus atores, percebi que os procedimentos praticados na atividade são muitas vezes hábitos que assumimos sem pensar duas vezes. Ele planeja detalhadamente seus filmes, visitando locações às vezes com meses de antecedência e fazendo ensaios que registra em super-8. No momento da filmagem, tudo já está muito amadurecido. Adotei a estratégia de não olhar na câmera e muito menos no monitor de vídeo, porque considero mais importante a proximidade física com o ator, e deixei a correção do enquadramento a cargo do câmera. Mesmo porque, sabendo qual a lente utilizada e vendo a posição da câmera, é possível imaginar como será a imagem.

De Altman veio o princípio de 360° iluminados, ou seja, para onde quer que virasse a câmera, queria estar sempre pronto para filmar, minimizando as interrupções entre os diferentes takes.

De Vinterberg, aproveitei a ideia de soltar o câmera para improvisar junto com os atores. O Manifesto Dogma me ajudou a confirmar o projeto de um cinema despojado dos maus hábitos consolidados na produção cinematográfica e forneceu a ferramenta para obrigar a equipe a trabalhar em sintonia: basta definir um conjunto de regras que todos os jogadores devem seguir. Do Dogma também veio a convicção de que o vídeo é um suporte viável.

Uma referência mais subterrânea é o Júlio Bressane de *O anjo nasceu*¹¹ e *Matou a família e foi ao cinema*,¹² filmes em que a violência está em primeiro plano e que procuram uma imagem despojada, dura, sem aparas. Aqui se manifesta a influência do Modernismo, na sua vertente mais agressiva.

Por fim, a partir dos exemplos de *Cidade de Deus*¹³, filme a que ainda não havia assistido, mas que sabia estar sendo todo improvisado e de *O invasor*,¹⁴ no qual Paulo Miklos improvisou brilhantemente seu papel, assumi o risco de entregar um roteiro sem diálogos aos atores, de modo que o texto fosse criado por eles no momento da filmagem.

A preparação dos atores talvez tenha sido o processo mais inovador. No ensaio tradicional, o primeiro passo é o diretor fazer uma leitura de mesa e discutir com seu elenco os vários aspectos do roteiro. Em *Contra todos*, esse processo especulativo foi substituído por um conhecimento adquirido em ação, por meio de intensas atividades físicas e improvisações. O aporte do preparador de atores, Sergio Penna – que já trabalhou em *Bicho de sete cabeças*¹⁵ e *Carandiru*¹⁶ –, foi fundamental na condução de todo o processo.

Essas escolhas determinaram vários aspectos da realização do filme. Antes de mais nada, precisava de atores capazes de improvisar. Para encontrá-los, foram realizados testes nos quais fazia uma rápida improvisação com o ator inventando um diálogo bem simples. Por exemplo, uma briga com o vizinho por estar ouvindo música alto. Nesse processo, vários atores com muita experiência foram descartados. Acostumados à empostação muitas vezes necessária no teatro, são incapazes de realizar as ações simples e cotidianas de uso corrente no cinema. Foram 120 testes, 60 deles só para achar o intérprete do personagem Waldomiro. Em seguida escolhi pelo menos dois atores para cada papel e novos testes foram realizados, mas agora em grupos, de modo a encontrar a combinação de família mais adequada. Não poupamos esforços no processo de escolha dos atores, certamente a decisão de maior impacto no resultado de um filme. Elia Kazan dizia que 80% do trabalho de direção é realizar essa escolha.

É importante ressaltar a coragem dos atores que aceitaram fazer *Contra todos*. Todos entraram no filme sem conhecer o roteiro e foram descobrindo e vivenciando a história durante os ensaios. Foi

um salto no escuro. A única informação que lhes dei foi que o filme era tão pesado quanto *Um céu de estrelas*,¹⁷ ou seja, que eles teriam de estar preparados para cenas violentas e com sexo. Para toda a equipe, não só para os atores, esse filme foi uma aventura, um mergulho no desconhecido, e criar essa sensação é ótimo para o ator. Desperta sua atenção, aguça os reflexos, cria um vínculo direto com o inconsciente. Esse estado de prontidão é muito produtivo. Descobrir a história de um filme em ação, vivendo as situações de seu personagem momento a momento, obriga o ator a agir criativamente.

Nos ensaios, só explicávamos as circunstâncias de cada personagem no início da cena. Assim, quando Cláudia via Teodoro abrir a porta e entrar na casa, ela não sabia de onde ele vinha, se tinha encontrado a amante ou matado alguém. E Cláudia tinha que reagir com cuidado. Ela sabia que seu marido era violento, que a relação deles ia facilmente de um extremo ao outro. O que acontecia a partir daí era uma criação dos atores. No processo normal de produção, muitas vezes o ator lê o roteiro como se fosse uma bula de remédio, anota as emoções de cada cena e liga sua máquina de interpretar. Isso não aconteceu em *Contra todos*, os atores foram coautores do filme. Eles contribuíram com as falas e várias ações que potencializaram as situações originalmente previstas no roteiro. Um bom exemplo é a sedução de Waldomiro (Aílton Graça) por Soninha (Sílvia Lourenço) por meio de um cigarro de maconha.

Em última instância, os ensaios foram um teste do roteiro: esses personagens, dadas essas circunstâncias, reagiriam como? A grosso modo, constatei que chegavam ao que já estava previsto. No entanto, cada ator descobriu por conta própria como seu personagem reagiria aos problemas apresentados na cena, assim como teve que imaginar as motivações dos outros personagens. Sem ler o roteiro, ele não tinha como saber a história de seu parceiro. Só no fim desse processo o roteiro original foi entregue aos atores, sem os diálogos, de modo que todas as falas do filme foram improvisadas durante as filmagens. O único elemento que os atores não con-

seguiram antecipar nos ensaios foi a falsidade de Waldomiro e toda a trama por ele urdida. Ou seja, como no filme, durante o ensaio Cláudia (Leona Cavalli) estava convencida da culpa de Teodoro (Júlio Lopes).

Uma característica importante da preparação conduzida por Sergio Penna foi a intensa atividade física. Por exemplo, para criar a relação entre Sílvia Lourenço, Soninha e Waldomiro, Penna pediu para Aílton segurar Sílvia no ar e não deixar ela colocar os pés no chão. Eles ficaram nessa brincadeira por meia hora e essa intimidade física entre os atores aparece com clareza no filme. Os personagens ficaram impressos no corpo dos atores; como diz Penna, eles se “emprestaram aos personagens”. Durante as filmagens era quase mágico: no primeiro *take* e sem nenhum ensaio, eles já entravam em cena transformados em outra pessoa.



Isso só foi possível porque os atores também assumiram a responsabilidade criativa pelos seus personagens: participaram um pouco da direção de arte, trazendo figurinos e objetos pessoais, fizeram pesquisas por conta própria (Martha Meola, atriz que interpreta a personagem evangélica Terezinha, passou a frequentar uma igreja e quase foi batizada protestante), fizeram visitas à periferia e, no final do processo, dormiram uma noite na locação, vivendo seus personagens 24 horas.

Após a preparação, fizemos um encontro de todos os envolvidos no filme, atores e equipe. É importante para o ator não chegar no *set* e se ver frente a um grupo de desconhecidos. Também a equipe precisava ser avisada sobre a dinâmica das filmagens, que seria diferente das práticas usuais. Essa reunião foi um sucesso e ajudou a criar a sensação de um grupo de trabalho.

Uma escolha fundamental foi a do suporte digital na captação. Quem usou a tecnologia digital de forma mais contundente esteticamente foram os cineastas do movimento Dogma. Utilizando câmeras baratas e um formato popular como o DV, desencadearam no cinema mundial um questionamento dos procedimentos já automatizados de produção. De repente, não era mais necessário uma equipe gigantesca e equipamentos sofisticados. Os orçamentos não precisavam ser tão altos. Dirigir um filme deixou de ser gerenciar uma empreitada tecnofinanceira complicadíssima. Filmes como *Festa de família*¹⁸ demonstram que o essencial em um filme são os atores, o roteiro e a *mise en scène*. Toda a parafernália é secundária. Isto injetou uma nova energia que fazia falta no cinema.

Em *Contra todos*, a opção pelo digital não se deu apenas por razões econômicas, mas também para obrigar um método de trabalho mais racional, próximo do documentário e menos hierárquico. Essa opção revelou-se adequada. *Contra todos* foi o primeiro filme brasileiro captado em formato digital (MiniDV) que participou de importantes festivais internacionais e contou com um lançamento comercial de peso. Isto só foi possível graças à qualidade fotográfica do material produzido por

Adrian Cooper, aliada à excelente ampliação de vídeo para película 35mm, que mobilizou tecnologia de ponta do laboratório Teleimage.

Apesar de não seguir à risca os mandamentos do Dogma, *Contra todos* foi realizado no seu espírito. Procurou-se usar métodos alternativos de produção, de modo a diminuir o peso do aparato de produção, potencializar o processo criativo e conter custos. Questionamos sistematicamente o porquê de cada escolha na produção: a equipe era de 15 pessoas, o equipamento de luz era reduzido ao mínimo, todos os planos foram realizados com a câmera na mão e até o som se adequou às condições de produção de um documentário. A ideia é que a equipe de som e imagem corresse atrás da ação. Por isso o set já estava todo cenografado, utilizando obrigatoriamente objetos que já estavam nas locações ou na vizinhança e a luz, pronta. Não havia uma encenação prévia, nem uma decupagem a ser seguida e cada tomada podia ser diferente da anterior. Filmar nesse estilo garantiu que, durante a filmagem, todos estivessem concentrados no resultado dramático da cena, e não na administração de questões de produção. Simplesmente quase não houve problemas e o ambiente nas filmagens era tranquilo, muito diferente da tensão usual.



O processo de produção foi muito colaborativo. Atores e equipe abriram mão das hierarquias usualmente praticadas na indústria e compartilharam a responsabilidade artística pelo filme. Processos semelhantes são mais correntes na produção teatral, mas sua utilização no cinema é rara. A decupagem e o roteiro eram discutidos dia a dia com o câmera e fotógrafo do filme. Os atores escolhiam suas roupas junto com as diretoras de arte. O técnico de som avaliava muito da performance dos atores. A produção encontrava soluções para vários problemas de roteiro. A assistente de direção viabilizou desafios como manter o cronograma de filmagens na ordem da história. E os atores tiveram sempre voz e responsabilidade na construção das cenas. Foi um processo de intensa colaboração criativa, no qual o roteiro era incessantemente reescrito de modo a incorporar novas, e melhores, soluções.

Isto só foi possível porque todos eram profissionais experimentados, mas cansados das hierarquias rígidas de uma produção tradicional. Gravar em digital permitiu também gastar três quartos do orçamento em pessoas – seja atores, seja equipe – e apenas um quarto em produção e equipamento.

Esse processo exige uma postura diferente da direção. Usualmente o diretor possui um filme

ideal na sua mente e procura, a duras penas, materializar essa imagem. É difícil explicar para quem nunca fez um filme o quanto a realidade é rebelde e evita se encaixar no conceito original. Por isso cinema é tão caro e difícil. Abrindo mão dessa rigidez, incorporando novas soluções que toda a equipe propõe, e se abrindo ao acaso com uma provocação criativa, a direção pode atingir um resultado inesperado, igualmente válido e de melhor qualidade. Essa é uma dinâmica de mão dupla que acaba por transformar o roteiro original, dando lugar a uma incessante troca entre a ideia e sua realização. Este processo nas filmagens foi, com todo o rigor da palavra, experimental.

Aliada estratégica foi a produtora do filme e minha sócia, Geórgia Costa Araujo. Realizamos o filme dentro do conceito de produção enxuta, ou seja, mobilizamos apenas os recursos necessários a cada diária de filmagem, evitando todo desperdício. Não havia um estoque de equipamentos e objetos à disposição. Também mobilizávamos reforço de equipe quando a complexidade do trabalho exigia. Todos, e sobretudo os líderes, precisavam entender e aceitar esses limites, planejando com antecedência e justificando os gastos extraordinários. Essa filosofia de produção, aliada aos novos formatos digitais, reduz os custos e devolve ao cinema o risco e a invenção. É como se fosse novamente possível a constatação de Truffaut ao assistir *Viagem à Itália*, de Rossellini: “para fazer um filme, basta, um carro, dois atores e uma câmera”.

No processo de filmagem tradicional existe uma decupagem, uma lista de planos, que vai sendo realizada no decorrer do dia. Depois da filmagem de um plano, a equipe prepara o set para o próximo. Muitas vezes existem correções a serem feitas mesmo entre diferentes tomadas de um mesmo plano, seja na direção de atores, seja na luz, seja por exigências do som. Assim temos um processo extremamente descontínuo e repetitivo. O processo de improvisação acabou por exigir um método diferente, no qual a unidade de trabalho é a cena, ou seja, cada cena era filmada do começo até o fim em um plano único. No plano seguinte, fazíamos



todos os ajustes necessários e novamente repetíamos a cena inteira. Para os atores esse processo é muito positivo, porque as ações físicas, o diálogo e as emoções se encadeiam com fluência. Já o diretor também se beneficia porque vê com clareza se as marcações estão de fato motivadas por intenções e necessidades dos personagens.

O set era muito ágil. Como iluminávamos os 360°, estávamos prontos para filmar de qualquer ângulo, minimizando os ajustes entre planos. Cada plano que fazíamos apresentava um resultado diferente e íamos encontrando a *mise en scène* conforme avaliávamos os resultados. Na dúvida entre duas soluções, perdia-se menos tempo realizando as duas opções. Geralmente começava filmando toda a cena num plano geral, ao atingir um bom resultado, passava aos primeiros planos dos atores e, ao final, buscava as coberturas que seriam úteis na montagem. Procurava sempre encontrar ângulos alternativos que dessem opções de corte *a posteriori*. Apesar da unidade de trabalho ser a cena, não pretendia resolver a cena em um único plano.

Para os atores era impossível repetir o mesmo texto e os mesmos movimentos. A câmera na mão também reagia aos atores de modo único a cada plano. André Bazin acreditava que a força do cinema estava na sua capacidade de registrar a duração única de um evento. Na cena da caça à foca de Nanouk,¹⁹ Flaherty se limita a nos mostrar a expectativa, a duração da caça é a própria substância da imagem, “seu verdadeiro objeto.”²⁰ Ao abraçar a improvisação, quis produzir a cada *take* um novo evento e captar sua intensidade única, por isso, sempre introduzia elementos novos para desestabilizar a *mise en scène* e colocar os atores em risco. O resultado foram interpretações com inegável frescor, tanto que todos os atores foram consagrados com diversos prêmios. Mas esta qualidade só foi possível porque sentiam que eram o centro das atenções no set, que eram respeitados e valorizados. A equipe foi instruída a respeitar a preparação dos intérpretes antes da entrada em cena, de modo a não perturbar o trabalho de introspecção, e também a não se dirigir aos atores durante a filmagem.

Todos os pedidos de ordem técnica tinham de ser canalizados através de mim. Sobretudo, evitava submeter a marcação dos atores a imperativos técnicos, ao contrário, eram os técnicos que estavam a serviço dos atores.

É importante ressaltar como esse método de trabalho é difícil. Não existe nenhuma garantia de que a cena vai dar certo e cada dia é uma nova aventura. No início, estava muito preocupado e, apesar de estar alcançando bons resultados, essa angústia persistiu até o último dia de filmagem.

A grande incógnita era como se daria a montagem do material. No processo tradicional, a cena tem uma *mise en scène* cristalizada que se repete imutável. Os planos fragmentam a cena, mas, no fim e no início, existem pontos em que ações se repetem e que favorecem a montagem contínua. No meu caso, não existia essa cena que se repetia em todas as tomadas. Eu estava preparado para um resultado com grandes discontinuidades, como no Godard dos anos 1960. Começamos selecionando os melhores planos de cada ângulo: o melhor plano geral, os melhores primeiros planos e separamos as coberturas. Durante a montagem, descobrimos que a montagem fluía com naturalidade, como num filme tradicional, e que as discontinuidades desapareciam no corte de um plano geral para um primeiro plano. Justamente porque não existia uma cena “ideal”, não existia também o erro! Nosso dilema era, ao contrário, um excesso de opções. Tínhamos várias alternativas muito diferentes e igualmente boas a cada corte. Assim, terminamos por criar na montagem cenas que nunca foram escritas, ensaiadas ou filmadas, completamente novas.

Mas, no primeiro corte, quando pudemos ver o filme em sua completude, nos demos conta de que sua estrutura narrativa havia fracassado. No roteiro a mesma história era contada sucessivamente a partir de quatro pontos de vista diferentes, numa estrutura semelhante à de *Rashomon*.²¹ Na primeira história de Soninha, acompanhávamos uma adolescente entediada que seduz o melhor amigo do pai e de repente descobre o casal morto. Depois nos envolvíamos na história de Cláudia e Teodoro,



porque ali sim há um conflito. Por fim, do ponto de vista de Waldomiro, nos era revelada a verdadeira intriga. Mas só na última cena descobríamos que Lindovaldo foi vítima de um ataque aleatório de Caracas e não de Teodoro ou Waldomiro, ou seja, que Cláudia matou Teodoro por engano. Esta estrutura era conceitual, ela ilustrava ideias. Por exemplo, que a violência se dissemina sem um foco, e que construímos *a posteriori* um bode expiatório de modo aleatório; ou ainda, que vivemos uma ilusão de controle do mundo, quando na verdade nossa experiência é marcada pelo contingente e casual. Mas boas ideias não garantem bons filmes. Existia uma estrutura discursiva, mas não dramática. O enredo ilustrava uma tese, mas demonstrar essa tese não tinha força dramática. Me dei conta que mobilizar o interesse do espectador é uma tarefa bem mais difícil e muito mais produtiva do que surpreendê-lo. Tinha razão Hitchcock.

A diferença entre suspense e surpresa é muito simples, e costumo falar muito sobre isso. Mesmo assim é comum que haja nos filmes uma confusão entre essas duas noções. Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo dessa mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendi-

do, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. A plateia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: “Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa e ela vai explodir”. No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense. Donde se conclui que é necessário informar ao público sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um *twist*, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota.²²

Esta passagem é admirável e citada com frequência, pois articula de modo muito didático emoção e ponto de vista narrativo. O suspense tenciona na duração, unindo e criando um vetor para a experiência do espectador e pressupõe um espectador bem informado. Já a surpresa é passageira, fugaz e rende pouco do ponto de vista narrativo. Este é um problema comum nos roteiros de iniciantes, o meu

inclusive. Evita-se a informação porque parece óbvia, e valoriza-se a surpresa, pois soa mais original.

Resolvemos então colocar todas as cenas na sua ordem cronológica, variando o ponto de vista livremente. O resultado foi excelente, porque a tensão dramática criada por Cláudia e Teodoro era iluminada e comentada por Soninha e Waldomiro. Apenas a montagem do duplo suicídio no clímax do filme manteve as repetições de ponto de vista. Essa mudança tão radical do enredo só foi possível por duas razões. Primeiro porque a fábula da história, ou seja, a sucessão cronológica de eventos, foi exaustivamente explorada nos ensaios, de modo que as várias cenas filmadas eram coerentes entre si. O mundo ficcional fazia sentido, independentemente de como fosse narrado. Segundo, porque cada cena também era uma fatia da história que ficava de pé por si só, com as motivações e ações se desenvolvendo dramaticamente.



Ao longo de três meses, exibimos o filme para vários espectadores que não conheciam o roteiro e íamos ajustando o enredo a partir de suas reações. Tratava-se de valorizar as tensões dramáticas e de esclarecer várias informações imprescindíveis para a compreensão da história. Por exemplo, quando Soninha comunica a morte de Júlio, muitos espectadores pensavam que Ailton Graça havia morrido, ou seja, confundiam Júlio com o personagem Waldomiro, e não entendiam

que era o amante de Cláudia e filho do açougueiro. Fomos obrigados a recuperar todas as menções ao nome de Júlio e testamos com vários espectadores até o problema desaparecer. Informações verbais como nomes são de difícil assimilação e compreendi a observação de Vale, “o espectador não pode parar para descansar [...] Nem pode refletir sobre certas passagens se não estão claras: a história progride incessantemente.”²³ Dosar o nível de redundância é uma das tarefas mais difíceis e só pode ser realizada com precisão na montagem. Nos trabalhos seguintes, procurei antecipar esses problemas, muitas vezes me cobrindo com várias alternativas durante a filmagem.

Estes problemas estão intimamente relacionados com minhas pesquisas acadêmicas. Uma primeira dimensão da narração é a compreensão. As questões quem, onde, como, quando e porque precisam ser respondidas com clareza, ou negadas com igual clareza. Outro aspecto muito mais arduo é o interesse e um terceiro, completamente inexplorado e misterioso, é a emoção. O que julgava de modo ingênuo nos anos de faculdade um dado imediato e simples da experiência de ver um filme, descobri que é talvez o maior desafio de um realizador. Orquestrar os elementos cognitivos, as várias transições emocionais e a articulação conceitual de um filme é o grande desafio de um diretor.

Um dos espectadores que convidamos para avaliar o filme foi o cineasta Fernando Meirelles. Entusiasmado com o resultado, sua empresa a O2 Filmes, tornou-se coprodutora do filme, viabilizando a ampliação para 35mm. Alguns meses depois, o filme foi selecionado para a mostra Panorama do Festival de Berlim, iniciando uma carreira de muito êxito em festivais.

Todos os trabalhos que realizei até então não tiveram nenhuma carreira comercial. Concebido originalmente como um telefilme, *Contra todos* acabou sendo lançado nos cinemas, foi vendido internacionalmente e distribuído em DVD. Nunca havia me confrontado com o negócio cinematográfico e descobri uma nova frente de trabalho.

Já havia lido e mesmo escrito sobre políticas de incentivo à produção. Mas partia do pressuposto de que o cinema é um negócio deficitário, sustentado por subsídios e sem perspectiva de retorno. De repente, me vi frente à gigantesca infraestrutura de distribuição e promoção do cinema, procurando estratégias que valorizassem a colocação do meu produto no mercado.

Graças à O2 Filmes, tivemos como coprodutora e distribuidora a Warner Bros. do Brasil. Para avaliar o potencial do filme, foi realizada uma sessão teste, cujo resultado foi polêmico. Metade dos espectadores rejeitou o filme e a outra metade gostou e o recomendaria, ou seja, não havia 70% de rejeição, o que teria direcionado o lançamento para um circuito mais restrito.

Montamos o circuito exibidor e aprendi que esta é uma tarefa que os produtores podem supervisionar, mas delegando a responsabilidade última

aos distribuidores. As solicitações que fizemos à distribuidora foram acatadas – apesar de ela ter manifestado suas reservas – e revelaram-se ingênuas. O mercado não é aquilo que pensamos que deveria ser, mas sim um fato, indiferente às nossas opiniões. Por exemplo, fiz questão de exibir o filme em cinemas da periferia – inclusive no Shopping Aricanduva, bairro da nossa filmagem – e para um público adolescente no Shopping Santa Cruz. No entanto, estas foram as piores médias de público do filme.

Após um intenso corpo-a-corpo nas salas de cinema, com promotores distribuindo panfletos, uma excepcional carreira em festivais e excelente cobertura de imprensa, a expectativa era de 250 mil espectadores. Mas o filme fez apenas 28 mil. Como sempre, as justificativas posteriores para a performance fraca são as mais variadas e pecam pela subjetividade. *Contra todos* foi pensado desde o início como uma obra de arte sem concessões. Pagou seu preço:



enfrentou uma classificação indicativa – moralista e injustificada – de 18 anos e despertou reações polêmicas. É mesmo um filme de nicho. Reconhecer a

existência do mercado e conceber os filmes como produtos que nele devem se inserir é uma lição importante e que balizou os próximos projetos. ☆

Abstract: This article describes the process of designing and making of the film against all. First, it discusses the concepts of “melodrama” and tragedy that are the source of the script. Then the procedures indicates that innovators were used both in the direction of actors as in the filmmaking process.

Keywords: *Brazilian cinema. Creative process. Actor directing.*

Referências

- 1 VARNEDOE, Kirk; GOPNIK, Adam. *Modern art and popular culture: readings in high & low*. Nova York: Abrams in association with the Museum of Modern Art, 1990.
- 2 GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1972.
- 3 HEILMAN, Robert Bechtold. *Tragedy and melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press, 1968.
TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Roteiro e produção: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.
- 5 LÚCIO Flávio, o passageiro da agonia. Roteiro: Hector Babenco, Jorge Durán, José Louzeiro. Direção: Hector Babenco. Produção: Ignácio Gerber. Intérpretes: Reginaldo Faria, Ana Maria Magalhães, Milton Gonçalves, Paulo César Peréio. São Paulo: HB Filmes, 1977.
- 6 UM CÉU de estrelas. Roteiro: Jean-Claude Bernardet, Roberto Moreira, Márcio Ferrari. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Intérpretes: Paulo Vespúcio, Leona Cavalli, Néa Simões. São Paulo: Casa de Produção, 1996.
- 7 CRONICAMENTE inviável. Roteiro: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg. Direção: Sergio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, Gustavo Steinberg. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas, 2000.
- 8 BOSI, Alfredo. “Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo” In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- 9 BERNARDET, Jean-Claude. *A dramaturgia de uma sociedade anômica*. Cinemais. Rio de Janeiro, n. 3, jan. 1997.
- 10 IRACEMA, uma transa amazônica. Roteiro: Jorge Bodanzky, Hermano Penna, Orlando Senna. Direção: Jorge Bodanzky, Orlando Senna. Produção: Orlando Senna. Intérpretes: Paulo César Peréio, Edna Cássia. São Paulo: Stop Film, 1976.
- 11 O ANJO nasceu. Roteiro: Júlio Bressane. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane. Intérpretes: Norma Bengell, Neville Carvana, Milton Gonçalves. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969.
- 12 MATOU a família e foi ao cinema. Roteiro: Júlio Bressane. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane. Intérpretes: Márcia Rodrigues, Renata Sorrah, Antero de Oliveira. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1969.
- 13 CIDADE de Deus. Roteiro: Bráulio Mantovani. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Maurício Andrade Ramos. Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Phellipe Haagensen, Douglas Silva. São Paulo: O2 Filmes, 2002.
- 14 O INVASOR. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant, Renato Ciasca. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca, Bianca Villar. Intérpretes: Marco Ricca, Alexandre Borges, Paulo Miklos. São Paulo: Drama Filmes, 2002.
- 15 BICHO de sete cabeças. Roteiro: Luiz Bolognese. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Caio Gullane, Sara Silveira, Marco Mueller. Intérpretes: Rodrigo Santoro, Othon Bastos, Cássia Kiss. São Paulo: Buriti Filmes, 2001.
- 16 CARANDIRU. Roteiro: Hector Babenco, Fernando Bonassi, Victor Navas. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco. Intérpretes: Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Caio Blat, Wagner Moura, Henrique Diaz. São Paulo: HB Filmes, 2003.
- 17 UM CÉU de estrelas. Roteiro: Jean-Claude Bernardet, Roberto Moreira, Márcio Ferrari. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Intérpretes: Paulo Vespúcio, Leona Cavalli, Néa Simões. São Paulo: Casa de Produção, 1996.
- 18 FESTA de família. Roteiro: Thomas Vinterberg, Mogens Rukov. Direção: Thomas Vinterberg. Produção: Birgitte Hald. Intérpretes: Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen, Paprika Steen. Frederiksberg: Nimbus Film Productions, 1998.
- 19 NANOUK, o esquimó. Roteiro: Frances A. Flaherty, Robert J. Flaherty. Direção: Robert J. Flaherty. Produção: Robert J. Flaherty, John Révillon. Intérpretes: Allakariallak, Nyla, Cunayou. Paris: Les Frères Révillon, 1922.
- 20 BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 1975.
- 21 RASHOMON. Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Minoru Jingo. Intérpretes: Toshiro Mifune, Machiko Kyô, Masayuki Mori, Takashi Shimura. Tokyo: Daiei Motion Picture Company, 1950.
- 22 TRUFFAUT, François; HITCHCOCK, Alfred; SCOTT, Helen. G. *Hitchcock: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 23 VALE, Eugene. *The Technique of Screen and Television Writing*. Nova York: Simon & Schuster, 1986.

★ O CÔMICO E O POPULAR NA CRÍTICA DA REALIDADE SOCIAL

Entrevista com Ednaldo Freire

Ednaldo Freire, parceiro de Luís Alberto de Abreu desde a fundação da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, em 1993, elegeu o universo da comédia popular como campo de trabalho. Com mais de três décadas dedicadas à atividade teatral, circulando pelo Brasil, reconhecido por suas realizações, ele é o entrevistado deste número de *Olhares*. Admirador do circo e do teatro mambembe, preocupado com as questões do cômico e do humor na comédia popular, observa-se na sua trajetória uma preocupação com um teatro que seja ao mesmo tempo popular e estimulante para se pensar as relações sociais. Herdeiro de Brecht e de seu teatro político, Ednaldo nos fala da necessidade de um “ator em prontidão” desperto por uma formação que não dispense o gênero cômico na base de sua atuação.

Olhares. Você poderia nos falar brevemente da sua relação com Luís Alberto de Abreu? Sobre tudo interessa-nos ouvi-lo sobre o processo de trabalho e a colaboração criativa entre vocês.

Ednaldo. Conheço o Abreu há mais de quarenta anos, desde o tempo do amadorismo em São Bernardo do Campo onde, juntos, nos iniciávamos no teatro, no mesmo grupo Doces & Salgados que ocupava o espaço do Centro Cultural Guimarães Rosa, também fundado por nós. Na época, tempos de resistência, fazíamos um teatro de militância política inspirado no sopro renovador do Arena. Acompanhei desde o início suas primeiras incursões na escrita. Depois, já na década de 1990, chamei-o para realizar um projeto há muito acalentado por nós: a “Comédia Popular Brasileira”, que tinha como principal fundamento pesquisar, renovar, trazer à contemporaneidade uma infinidade de temas, gêneros e formas populares já esquecidos, capazes de trazer, não só do ponto de vista estético, mas dramatúrgico, possibilidades que pudessem dar estatuto e importância à comédia na renovação da cena brasileira. Nosso processo de criação na Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, sempre se deu de forma compartilhada na pesquisa e discussões.

Olhares. Sua parceria com Luís Alberto de Abreu foi um encontro muito importante, pois representou um trabalho pedagógico de formação do ator.

Ednaldo. Na verdade essa visão pedagógica, mais especificamente do teatro popular, está relacionada a uma necessidade histórica de quando comecei a fazer teatro, em 1968, pois queria muito buscar uma forma eficaz de comunicação com as massas. Percebemos que não sabíamos nada de teatro e precisávamos aprender para falar a um público para o qual teatro não era prioridade: o público das montadoras, os metalúrgicos. Optamos por fazer um teatro que pudesse agregar e, ao mesmo tempo, ser instrumento de conscientização. Surgiu ali a necessidade pedagógica, virei um estúdio do teatro relacionado com a cultura popular.

Imagens de Auto da paixão e da alegria.
Direção de Ednaldo Freire.
Fotos: Arnaldo Pereira.



Na época, a maioria da população da região do ABC paulista era composta de migrantes de regiões do norte e nordeste do Brasil; inclusive eu e minha família somos oriundos de Buíque, em Pernambuco. Começamos a desenvolver nosso trabalho um pouco a partir das referências culturais e memórias que os migrantes ainda traziam de um Brasil rural. Em 1975, encontrei-me com Soffredini e ele desenvolvia uma pesquisa pessoal sobre o circo-teatro, em busca de uma forma de interpretação brasileira, fundamentada basicamente no trabalho do circo e do teatro de revista. Criamos então o Grupo Mambembe, juntamente com outros artistas como Irineu Chamiso, Calixto de Inhamuns, Rosi Campos, Rubens Brito, Wanderlei Martins, Tato Fischer, Douglas Salgado, Suzana Lakatos, Maria do Carmo Soares, Noemi Gerbelli e outros. No Mambembe, começamos a frequentar o pouco de circo-teatro que ainda existia.

Olhares. O grupo Mambembe era muito importante. Havia outros?

Ednaldo. O Arena e o Oficina foram os primeiros, depois, já na década de 1970, surgiram muitos outros contemporâneos do Mambembe, como União e Olho Vivo, Aldebarã, Pessoal do Vitor, Pod Minoga e tantos outros que, com suas pesquisas, ajudaram a enriquecer a cena paulista. Mesmo antes do Mambembe, no ABC, fundamos um centro cultural em cujas atividades nos alimentávamos

do pensamento de Brecht, por exemplo. Foi aí que entrou em nossa vida o teatro épico, o teatro narrativo. Quando comecei a dirigir, deparei-me com um problema que era a questão do ator voltado a uma interpretação mais popular ou mais cômica: esbarrava-se em um problema muito sério que era a questão da falta de um método mais específico.

Olhares. Dentro dessa dificuldade de ter um projeto de teatro de amplitude, de comunicação mais direta com o público e o ator que foi preparado, formado, por exemplo, dentro do sistema de Stanislávski, como você definiria essa interpretação popular? O que a particulariza? Como você em sua companhia vislumbrava essa diferença?

Ednaldo. Primeiro, não existe nenhum preconceito contra o método. A gente também estudou o método, mas queríamos buscar uma forma de interpretação brasileira. Era essa a nossa pesquisa na época. E isso o método não nos respondia. Tivemos que sair a campo, buscando o que talvez fosse o resquício de uma interpretação pré-stanislavskiana. Tínhamos curiosidade sobre tudo isso. Então, percebemos a necessidade da criação de uma poética, mínima que fosse, que pudesse ser um elemento auxiliar ao método. Na verdade, ele nos respondia até o estudo das ações, dos objetivos, das ações físicas, mas quando entrava na questão da vontade e contra a vontade, para esse tipo de interpretação, ele já não era tão eficiente. Fomos até o circo-teatro em busca desse outro lado e descobrimos alguns princípios que o próprio Brecht propunha. Íamos ao circo e éramos colocados nos melhores lugares, o lugar nobre, no meio, nas cadeiras, e anunciavam pelo microfone que estavam recebendo a visita de “artistas de verdade”. Os artistas do circo não se consideravam artistas de verdade, consideravam-se trabalhadores. A arte deles era sua sobrevivência, tinha que agradar o público, porque se não agradasse, o público não voltaria no outro dia. Assistíamos àqueles melodramas e morríamos de rir, o resto do povo sério. Nós, os “artistas de verdade”, ríamos, porque segundo os nossos critérios, aquela forma de interpretação era totalmente errada. Lembro-me de que isso ficou muito claro



na minha cabeça. Vi uma cena na qual o sujeito estava diante da mulher, sua esposa, ele era alcoólatra e tinha uma filha que era paraplégica. Era uma situação melodramática e, antes de sair de casa, ele falava com a mulher: “Tu, desgraçada...” e batia nela. Batia na mulher e nós ríamos, o público chorava, e nós ríamos, aí o ator parava a cena, olhava pra gente como pedindo silêncio e continuava: “Desgraçada, miserável”. Então fomos percebendo a facilidade que ele tinha de sair do papel: triangulava e voltava ao personagem, com uma naturalidade... Isso nos fez associar essa atuação com outras formas de o povo lidar com essa facilidade. Por exemplo, na missa, a criança está fazendo bagunça, a mãe diz ao mesmo tempo: “Ave Maria, cheia de graça... (para o menino) fica quieto! bendito é o fruto do vosso ventre”. Vimos outras formas de comunicação que eram as triangulações, formas de quebrar a quarta parede e de se comunicar de alguma maneira. Fomos a campo observar, tentar entender a linguagem. Na época do Mambembe, década de 1970, com o Soffredini, fomos formulando aquela espécie de poética, assim como um método de interpretação cômica, mas que não negava o sistema. Não era um método substitutivo, mas complementar. E por que a comédia? Porque a comédia, na verdade, sempre foi descrita na história como um gênero menor. Na linha evolutiva da história do teatro ocidental, estuda-se o teatro grego, o romano e, depois de um grande vácuo, aparece o teatro religioso, da catequese com seus autos sacramentais e mistérios. Oficialmente, ninguém contou o que aconteceu com o teatro naquele período de ausência. Mas ele continuava vivo, pulsante nas farsas, nos rituais de colheita, de plantio e nas festas do povo.

Olhares. E como se dão os desdobramentos dessa experiência na sua prática pedagógica?

Ednaldo. Quando vim lecionar no Célia Helena, a Lígia Cortez me deu carta branca para realizar essa prática e experiência. Sentia necessidade de que isso fosse colocado do ponto de vista pedagógico, querendo mostrar ao aluno que tanto a tragédia quanto a comédia são duas faces de uma mesma moeda, que uma é complementar à outra, pois

ambas falam da alma humana. Creio que as escolas sempre passaram um pouco por cima disso. É verdade que montam comédias, mas nunca com o tempo suficiente que permita um trabalho de aprofundamento do pensamento e dos conteúdos.

Olhares. Esse ator que você está buscando hoje poderia dialogar com esse modelo de uma cena melodramática que vem do circo, mas que está na televisão como modelo de interpretação? Hoje o melodrama que a gente tem na nossa cultura é o televisivo. Ele se deslocou do teatro. Esse ator que trabalha nesse registro poderia dialogar com essa cena melodramática, mas fora do registro televisivo?

Ednaldo. Acho que as coisas não são assim separadas. Dentro de um processo pedagógico, o aluno deve perceber que isso existe, e tem que



estar preparado para qualquer tipo de atuação. A ideia é não tentar criar um ator ou moldar um ator à minha imagem. Apenas deixar claro que temos alguns métodos muito eficientes de interpretação dramática, e nenhum para a interpretação cômica. Porque senão fica aquela coisa: “Ah, eu não faço comédia”. Porque ele acha que não é importante fazer. No meu grupo, fazemos comédia, mas também peças dramáticas e cenas dramáticas dentro de comédias. Misturamos os gêneros. Então é isso: apresentar ao aluno algo que talvez não esteja sistematizado.

Olhares. Quais os principais elementos técnicos que você desenvolve nesse processo? Você citou

a capacidade de triangulação como um elemento técnico bem concreto que foi observado no circo.

Ednaldo. A aprendizagem da técnica está dentro do próprio exercício que se está trabalhando, um exercício cômico em que o ator, o aluno, a partir da ação, da situação, faça a quebra da quarta parede. Vai aparecer a triangulação, a ponte, mas outras referências como, por exemplo: como se começa a construir um personagem? A partir do quê? Qual a diferença entre tipo e clichê? Qual o arquétipo universal? O ator transforma e cria a partir do seu pensamento e da técnica também.

Olhares. Você é professor de interpretação. Logo trabalha pela formação de futuros atores, intérpretes que atuarão no teatro, na TV, no cinema aqui no Brasil. Haveria uma especificidade na formação do ator no tocante à comédia popular? Seria possível



pensar a formação de um ator brasileiro segundo os fundamentos do cômico? Como seria esse conteúdo programático?

Ednaldo. Se houver uma especificidade é o da consciência de que o ator deve estar preparado para qualquer solicitação em seu ofício. Não gosto de devotos em arte, eu mesmo me transformei num devoto da comédia, por circunstâncias pedagógicas, mas recuso este título, pois convivo muito bem com outros gêneros. O teatro pode ser feito de diversas maneiras, mas o ensino do cômico quase sempre fica relegado ao *clown* ou à *commedia dell'arte* reduzindo o ator, muitas vezes, a apenas

intérprete do entretenimento, quando na verdade ele está também a serviço do pensamento. Mesmo a dramaturgia mais sofisticada e moderna como a de Samuel Beckett, apoia-se no cômico, mesmo que seja o “humor trágico” da condição humana. A intenção de minhas aulas não é a de formar atores cômicos, mas a de que eles não tragam para o ofício o preconceito ao gênero, como vejo em tantos profissionais. A interpretação brasileira constatada em minhas pesquisas no circo-teatro, teatro de revista e autos populares é uma forma pré-stanislaviskiana, quase sempre desconsiderada, mas antropológica por se tratar de conhecimento acumulado. Quando se junta ao método e outras poéticas, pode gerar algo novo e o novo não existe sem o velho, como bem observou Brecht. Não acredito nessa formação específica de um ator cômico. O cômico é uma visão de mundo, uma visão crítica. Historicamente houve momentos em que o riso foi censurado e taxado com perigoso, principalmente na Idade Média. Se o riso tem esse poder subversivo, ele pode ser um instrumento de libertação.

Olhares. Temos visto seu percurso aqui no Célia Helena e, como a escola está sempre se reformulando, tentamos pensar, tanto no curso técnico como na faculdade, o que é o ator hoje. Pensando sobre a formação do ator hoje, você tem feito tipos diferentes de espetáculos com os estudantes com textos de Martins Pena, Luís Alberto de Abreu, Molière. Isso modifica o jeito de trabalhar com o aluno? Qual o ponto de partida? Os mesmos princípios? Ou para cada trabalho um caminho?

Ednaldo. Começo primeiro pela busca de informações históricas sobre a comédia. Então estudamos a comédia grega, comédia latino-romana, *commedia dell'arte* e a comédia brasileira. A partir dessas informações, a gente trabalha algumas cenas de obras emblemáticas. Isso é igual para todo começo, para todo mundo. Um repertório de exercícios de situação, exercícios de prontidão. É a fase de instrumentalização. Como não existe um método de interpretação cômica, busco dentro dos diversos trabalhos da minha pesquisa. A duras penas, vou compondo, digamos, o meu método de inter-

pretação. Há um momento em que essa busca é genérica e um momento em que é mais específica. O momento específico se dá a partir da escolha do texto para o exercício do semestre. Por exemplo, se estou trabalhando uma comédia realista, não vou trabalhar na clave da farsa. É bom que o aluno saiba fazer essa distinção.

Olhares. Pelo desenvolvimento do seu processo de criação, percebe-se que o trabalho da comédia é de fora para dentro e não de dentro para fora como desenvolvido nos estudos sobre o trabalho do ator por Stanislávski. Será que essa forma de pensar também não é preconceituosa sobre o trabalho de Stanislávski. Será que não existem muito mais similaridades do que se pode imaginar?

Ednaldo. O processo de criação em comédia parte primeiramente das referências sociais (de fora) para, na sequência, serem processadas pela visão do ator através das ações físicas. Então é de fora para dentro num primeiro momento, e depois de dentro para fora, quando resulta em ações biofísicas. Ela não é preconceituosa ao trabalho do Stanislávski, na medida em que estou falando de um ator e de um personagem tão bem formulados pelo mestre. Só que a interpretação do personagem cômico, não deve passar pelo crivo da emoção porque se o ator “psicologizar”, não vai conseguir fazer rir. Essa é a ideia. Se vou interpretar um aleijado numa cena cuja função é fazer rir, se eu pensar “nossa, não devo ridicularizar os deficientes físicos”, se passar por este crivo emocional, eu não consigo fazer rir, nesse caso o ator não consegue criar porque fica perdido, paralisado. Eu acho que é sempre primeiro de fora para dentro e só então de dentro para fora porque você busca a partir de suas referências críticas.

Olhares. Mas ainda existe este preconceito? Você acha?

Ednaldo. Acho. Estamos avançando muito. Temos um teatro cômico forte hoje, muitos grupos, mas ainda sinto que existem alguns resquícios de preconceito com o popular. Um livro que indico aos alunos é *O nome da rosa*, de Umberto Eco (2009), porque ele coloca a questão crítica da comédia como arma de libertação. O romance gira em torno

de um livro proibido que pretensamente é o hipotético segundo livro da *Poética* de Aristóteles sobre a comédia, que teria desaparecido, ou sido roubado. Um livro proibido porque a comédia tem esse efeito devastador. Trabalho um pouco em cima disso, dessas raízes. Hoje existe essa ideia de que o riso tem que ser politicamente correto. Todo mundo tem que ser engraçadinho, fazer *stand-up*. Trabalho com essas comparações, refletindo sobre este riso domado, este riso mais de lazer, e aquele riso que é ambivalente. São visões paralelas de mundo. E essa visão paralela do mundo confronta mesmo com o poder. Ela é crítica. É eficaz, não é um riso alienante. Cada semestre, discuto isso com os alunos, e eles curtem muito tudo isso, o que é interessante, pois instiga a discussão e, pelo menos, não se cria a falsa imagem de que trabalhar com humor é uma coisa fácil e confortável.

Olhares. Existe uma discriminação que vem também um pouco a serviço de um *status quo*. Aparece um olhar que é meio stanislavskiano, meio brechtiniano e que trata a observação que é feita de uma forma muito ligeira, de acordo com aquilo que está colocado por um modelo, uma profusão de *clowns*. Falta o material crítico da observação. Neste momento, tem muita gente fazendo a mesma coisa, na verdade, carregando água para o mesmo moinho.

Ednaldo. Fazendo apenas o riso do entretenimento, quase sempre alienante porque desprovido de



ambivalência como o humor, *stand-up*, por exemplo, que via de regra propõe a autoderrisão.

Olhares. Ou então é bonzinho. Politicamente correto...

Ednaldo. Politicamente correto, porque pratica o riso domesticado, como bem observa Jorge Minois (2003), em sua obra *A história do riso e do escárnio*. O riso tem que destruir para reconstruir um novo pensamento, uma nova ideia, só assim faz sentido. O riso contemporâneo pertence à era do vazio, segundo Minois, porque perde cada vez mais seu poder derrisivo, numa sociedade em que tudo tem que ser engraçadinho, da publicidade à política. Assim, o teatro é o lugar seguro para castigar as más ações humanas pelo riso.

Olhares. Sobre a observação da realidade da qual você fala, e que também é a base do sistema stanislavskiano, o realismo da circunstância, o concreto, as situações e os acontecimentos. É isso a base do seu trabalho?

Ednaldo. É. Observar a realidade. Na verdade, isso tem a ver com a origem do meu trabalho. Na época, o movimento de teatro amador era muito forte, e tinha uma ditadura, por isso pensávamos que o teatro seria uma ferramenta para transformar o mundo politicamente. Existiam duas possibilidades para fazer militância política: ou você ia para a luta armada ou ia para o teatro. E como a gente se achava revolucionário e pensava em chegar às massas, fomos impelidos a buscar uma linguagem e a trabalhar em cima das referências estéticas populares, um teatro que pudesse falar para o público que queríamos atingir e conquistar. Nossa pesquisa era feita a partir da observação do circo-teatro, mas não ficamos só no circo-teatro, buscamos na rua: o vendedor de remédios, o camelô, o tocador de coco, o poeta do cordel, os cantadores. Íamos para a rua ver os vendedores de raízes, ver o artista de rua, como eles se expressavam. A pesquisa do Soffredini era estética, podia não ser politizada ideologicamente,

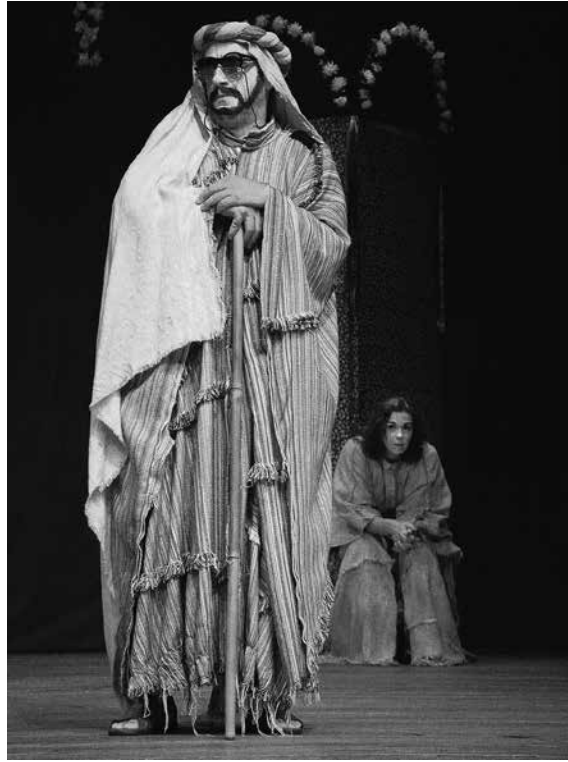
mas não deixava de ser política, por se preocupar em falar ao coração e mente do povo.

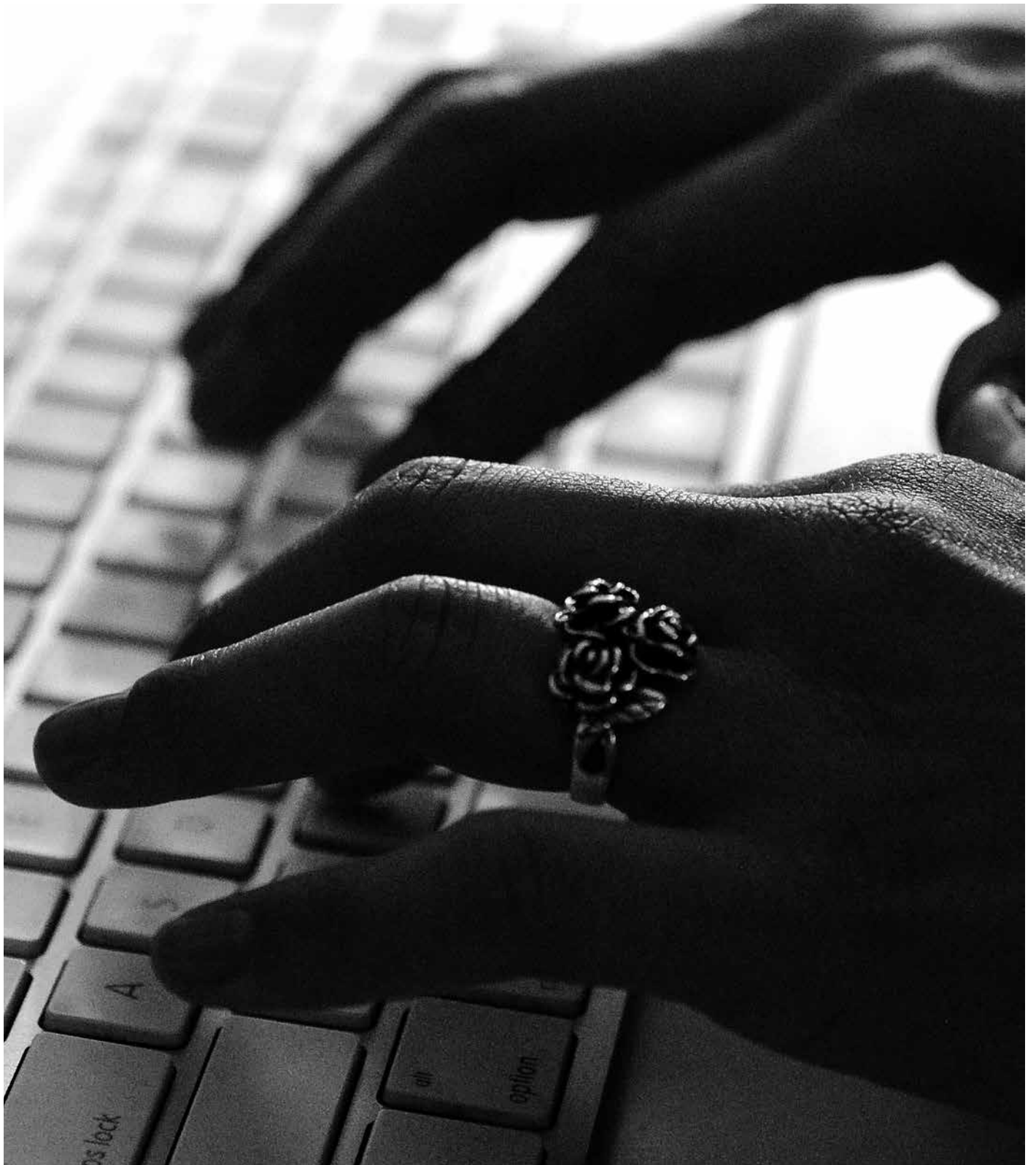
Olhares. Em uma entrevista você fala do teatro brasileiro, do ator brasileiro. O que seria esse ator brasileiro? Como trabalhar com esse conteúdo e contribuir para a formação do ator?

Ednaldo. Quando falo ator brasileiro, falo ator no sentido pleno, aquele artista que interage. Um ator que se compromete com sua cultura, com seu meio social. Um ator que não pode se enclausurar. Que perceba que o teatro é maior do que ele. Que é sempre uma atividade pedagógica para quem faz e quem vê.

Olhares. Você lida com a ideia de um teatro crítico popular, mas esse teatro não é, atualmente, muito contaminado pela cultura de massa?

Ednaldo. Essa é a grande discussão que fazemos hoje no meu grupo. Tentar perceber que a cultura popular não está restrita à ideia dos costumes, usos e tradições folclóricas. Os centros de tradições populares quase sempre são redutos reacionários, onde se reverencia uma cultura morta, museológica. Costumo dizer que, além da classe média, hoje temos a “classe mídia” que é composta por todos os cretinos fundamentais, como dizia Nelson Rodrigues, de todas as classes sociais. Não devemos, entretanto, demonizar a mídia. Ela é caixa de ressonância de uma sociedade que padece do des-caso na educação e de uma cultura desconsiderada. Ela se alimenta daquilo que a cultura popular tem de pior: o preconceito, o mau gosto, a sacanagem, transformando tudo isso num produto de massa lucrativo. O lado bom da cultura popular está submerso, sufocado pela indústria cultural e cabe à arte trazê-la à tona. Quando isso ocorre, percebemos que ela é sofisticada e bela, trazendo consigo toda nossa ancestralidade. Uma coisa preconceituosa é realmente desconhecer que a cultura dita erudita alimenta-se da cultura popular, de toda a tradição oral, de todo conhecimento acumulado. ☆







TRABALHO
DA TRADUÇÃO
NO TEATRO

★ O TRABALHO DA TRADUÇÃO NO TEATRO

Mauricio Mendonça Cardozo

Professor Doutor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR.

Resumo: Os breves artigos, que podem ser lidos a seguir, traduzem a diversidade de opiniões de tradutores brasileiros acerca do gesto da tradução. A compreensão do ato criativo no trabalho de passagem de uma língua de origem a uma língua de chegada.

Palavras chave

*Alteridade.
Dramaturgia.
Tradução.*

Olhares pretendeu com esta seção iniciar uma reflexão sobre o trabalho da tradução no teatro. E para tanto, solicitou ao pesquisador da área de estudos da tradução e também tradutor, Mauricio Mendonça Cardozo, professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, para formular uma questão que foi enviada a alguns tradutores da cena teatral brasileira. As opiniões desses profissionais da tradução estão a seguir, logo depois da formulação que serviu de estímulo para esse diálogo entre os diversos olhares. Aproveitamos para agradecer a contribuição de todos os tradutores que, tão generosamente, nos responderam possibilitando este mosaico acerca desta arte, desta técnica ou desta prática? Que o leitor tire as suas próprias conclusões!

O outro, a tradução e o resto: ... silêncio?

Um gesto, num só gesto, e a tradução tem lugar, entra em cena: mas o que ela encena? Se encena, se entra em cena e se tem lugar, então a tradução tem também densidade cênica, complexidade dramática. Constitui-se, ou melhor, acontece como um gesto cênico. Gesto que, portanto, não se faz senão por alguém. Um alguém não raro ausente, mas sempre em cena. Um alguém que se cala, mas

nunca silencia. Um alguém que faz do calar sua forma peculiar de dizer. De dizer um outro, mas a seu modo. De dizer sempre um outro, mas inexoravelmente a seu modo. Ao fazer-se outro, ao encenar-se outro, a cada gesto, o tradutor cala algo do sujeito que deveras é. E a cada gesto em que traduz um outro, é seu modo singular de calar-se que o torna verdadeiramente ator de sua tradução, que o põe em cena como tradutor, que encena seu destino de dizer calando-se e, a um só tempo, de fazer-se outro sendo, cada vez mais, ele mesmo. Ei-lo, o tradutor: um ator que, na singularidade de cada gesto, gesta um outro que é tanto mais outro, quanto mais inteiramente ele mesmo se confessa.

Como então ignorar esse sujeito ator por trás da máscara? Como ignorar o corpo na ausência tão cênica de sua letra? Como ignorar a voz no trejeito confesso de seu falsete? Como ignorar a história no eco remanescente de suas tantas outras vozes? Como ignorar o ritmo na dança cravada por extenso em sua escrita? Como ignorar o imperativo de seu idioma diante das leis de relação entre as línguas? Como ignorar o acidente programado de seus cacos no curso inevitável do texto? Como ignorar as coxias de cada gesto no prosaíco declarado de seus atos? ☆

Abstract: The brief articles, which can be read below, reflect the diversity of opinions of Brazilian translators concerning the gesture of translation. The understanding of the creative act in the work of a passage from a source language to target language.

Keywords: *Alterity. Dramaturgy. Translation.*

★ A TRADUÇÃO NO TEATRO

Barbara Heliodora

Bárbara Heliodora é professora emérita da UNIRIO. Traduziu diversos dramaturgos com ênfase para o teatro de língua inglesa, com destaque para a dramaturgia de Shakespeare, que traduziu integralmente, bem como verteu para o português importante bibliografia sobre os estudos teatrais. Atualmente, exerce a crítica teatral no jornal *O Globo*, e colabora com diversas revistas especializadas. Destacam-se da sua produção bibliográfica os seguintes títulos: *A expressão dramática do homem político em Shakespeare*, Editora Paz e Terra, 1978 e *Falando de Shakespeare*, Editora Perspectiva, 1997 e *Reflexões shakespearianas*, Lacerda Editores, 2004.

Todos conhecem as muitas dificuldades que um tradutor tem de enfrentar: domínio da língua original e da língua alvo é o mais básico deles todos, mas a isso são agregados outros obstáculos segundo a natureza da tradução, seja ela didática, científica, publicitária, ou o que seja, mas principalmente quando ela envereda pelo campo das artes. Tomemos um romance: não basta uma tradução meramente literal; é necessário levar em conta não só o estilo do original do autor, como também a época, pensar nos limites para o uso da linguagem comum, informal, evitar o tópico que pode torná-la ultrapassada em pouco tempo.

É claro que o dito acima é parte mínima do que pode ser levantado como dificuldade para a tradução; porém, quando chegamos ao teatro, tudo isso é acrescido de uma nova e imensa dificuldade, que é a de se traduzir, a partir de um texto impresso, o que foi criado para ser dito, para a língua alvo falada. Podemos sugerir algo da dimensão desse obstáculo lembrando os problemas que a dramaturgia brasileira enfrentou até data razoavelmente recente, quando éramos informados que podíamos falar “errado”, ou seja, como se fala no Brasil, mas escrever sempre “certo”, ou seja, como se fala em Portugal. O resultado dessa regra é o número

de peças brasileiras que fracassaram no palco por soarem falsas quando o “certo” tinha de ser dito em voz alta para um público que falava “errado”, o que levanta o problema da definição de um vocabulário e uma gramática que consigam respeitar o fato de uma tradução de uma peça não permitir que o tradutor se esqueça de que está lidando com uma obra de arte, por um lado, mas que é preciso estabelecer a comunicação adequada com o público, por outro.

Não conheço nenhum instrumento que possa auxiliar o tradutor para o teatro em seu trabalho que não seja o ouvido; quando traduzo uma peça contemporânea, de diálogo informal, me pego falando alto muitas vezes, para tentar encontrar a melhor maneira para expressar a forma e o conteúdo do original para o ouvido do espectador brasileiro. E que ninguém julgue que esse tipo de problema não ocorreu na minha hercúlea tarefa de traduzir a obra dramática completa de William Shakespeare: a variedade de ambientes, níveis sociais e culturais, que o poeta abrange levanta questões assustadoras, quando se tem o sonho de servir o melhor possível tanto o autor quanto seu público de outra língua, que vive alguns séculos depois dele.

Realmente, a tradução para o teatro talvez esteja entre as mais difíceis de se enfrentar. ★

☆ O ATO DE TRADUZIR

Angela Leite Lopes

É tradutora e professora do Curso de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, autora de *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno* (Nova Fronteira, 2007) e diretora da coleção “Dramaturgias” da 7Letras.

Diz Valère Novarina, logo no início de *Carta aos atores*: “Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos.” E isso será repetido em outros de seus textos. De uma maneira geral, aliás, Novarina gosta de associar a linguagem a partes do corpo, como a mão, e relacionar a escrita também aos buracos do corpo ou aos pés.

Trata-se de fato de algo que deveria ser óbvio, mas deixou de ser: escrever é uma ação, um ato e remete portanto sempre em primeiro lugar a um corpo: daquele que escreve, daquele que diz, daquele que faz, daquele que ouve.

Traduzir é escrever e, muito particularmente, escrever para. Começa pela leitura e pela percepção da composição, da partitura rítmica e sonora que é um texto. No caso da peça de teatro então, traduzir é essencialmente perceber e perseguir essa partitura.

Isso significa que para traduzir é preciso compreender que um texto tem mais coisas a dizer do que alguns conteúdos a serem imediata ou posteriormente interpretados. A riqueza de um texto está na parte de mistério que se encontra no recôndito das escolhas estilísticas do autor e que se revelam ou esmaecem ao sabor das épocas, das culturas, das sensibilidades e das inteligências.

Traduzir implica então em perceber o que se passa nas entranhas do texto original e procurar criar algo em consonância com aquilo na língua de chegada. Traduzir implica a criação de uma tessitura de ordem poética que se inspira, respira e brinca com a letra do texto original.

Essas minhas observações foram surgindo na medida em que fui sempre traduzindo autores

que faziam questão de tomar partido *pela* escrita. Minha primeira tradução foi um texto de Maurice Blanchot, *A literatura e o direito à morte*, publicada no extinto jornal *A parte do fogo* em 1980. Blanchot é um autor que soube aliar uma densa reflexão filosófica a uma prosa construída com rigor poético. Logo em seguida, embarquei na longa jornada de traduzir para o francês as peças de Nelson Rodrigues, entre 1985 e 1999. Nesse percurso, tive que responder inúmeras vezes a perguntas sobre a possibilidade de se fazer entender a obra de Nelson Rodrigues numa outra língua, no caso o francês.

Para responder (mais uma vez), recorro ainda a Novarina, que chama a atenção para a felicidade do fato de em francês o verbo *entendre* significar ao mesmo tempo ouvir e entender.

Para que Nelson Rodrigues fosse percebido por espectadores de outra língua e outra cultura, foi preciso não procurar fazê-los compreender tarefa reservada àqueles que porventura viessem a se encantar ou se intrigar com o autor a ponto de querer saber mais sobre sua vida e sua obra mas que o ouvissem, em toda sua singularidade.

Do ponto de vista cênico, o mais importante era deixar as suas escolhas bem claras, tanto do ponto de vista sintático quanto semântico, com a peculiaridade do ritmo de seus diálogos, de suas imagens prosaico-poéticas e, sobretudo, o registro de linguagem por ele escolhido em determinadas situações, economizando os palavrões mesmo nas que atingiam um paroxismo de violência e transgressão.

São esses os conflitos de que tanto se fala em teatro, presentes no interior da própria tessitura dramática do autor. São esses os conflitos que não

se pode escamotear e que não passam de moda. Mesmo se ocorreram inúmeras transformações nos costumes desde os anos em que Nelson Rodrigues escreveu até aqueles em que foi traduzido e encenado, a carga de conflito e transgressão desprendida de seus textos continua sendo uma marca em função das suas opções dramáticas.

E a estrutura dramática é algo de perfeitamente traduzível, entendendo que se trata de um trabalho de criação, no sentido pleno da palavra.

E essa operação descrita aqui a propósito de Nelson Rodrigues é a mesma para Plínio Marcos, Roberto Alvim, Serge Valletti, Bernard-Marie Koltès, Samuel Beckett ou Valère Novarina, autores que fui traduzindo nos últimos tempos.

Recorro a Novarina, mais uma vez, para concluir este breve depoimento, citando um trecho da conferência que ele fez no Rio de Janeiro em 2009, por ocasião do evento *Novarina em cena*:

“O trabalho da tradução é de todo modo fundamental e é um verdadeiro trabalho poético porque se trata de mostrar o jogo que se dá talvez entre o espaço e a linguagem. Há também a alegria da distância da mesma forma, é a distância entre os textos, a distância entre os corpos que faz o atrativo do amor. [...] E talvez não se devesse usar a palavra tradução mas a palavra transporte. Você transporta o texto. E a palavra transporte é linda porque se pode falar também de *transporte amoroso*.” ☆

★ TRADUTTORE TRADITORE

Marcos Renaux

É tradutor e adaptador de textos teatrais. Traduziu peças de Bertolt Brecht, Heiner Müller, Karl Gassauer, Peter Turrini, Harold Pinter, Sam Shepard, Arthur Miller e outros.

Foi com esta saudação que certa vez, em meados da década de oitenta, Gianni Ratto nos recebeu em sua casa, quando Thomas Frey e eu fomos apresentar a ele nossa tradução de *José e Maria*, de Peter Turrini. O bordão não era novo, mas a mim jamais havia sido dito assim, na lata. E nos fez pensar: o que, afinal, fazemos?

Para além de qualquer possibilidade de confirmarmos ou não a veracidade “científica” de semelhante afirmação, cabe talvez perguntar o quanto um tradutor de textos dramáticos pode ou deve ser um traidor da literalidade.

Ainda que obviamente ela deva ser inteiramente abandonada em casos específicos, como o de expressões idiomáticas e gírias, o certo é que o tradutor, ao deparar-se com a tarefa de traduzir um texto que será encenado, navega infalivelmente em água turva. A empreitada não é fácil, isto é certo. Por outro lado, há – para mim pelo menos – uma certeza absoluta: o texto a ser traduzido tem vida própria, é verdade, mas seu sentido fundamental é o de que ele será falado e, portanto, terá de contemplar uma coloquialidade da qual o tradutor literário pode eventualmente prescindir, mas não assim o tradutor dramático.

O leitor aqui pode perguntar: e onde ficam os clássicos? Bem, respondo à pergunta hipotética com uma constatação. Na condição em que muitas vezes me encontro, a de platéia, ando há muito farto, cansado mesmo, de assistir a clássicos da dramaturgia universal, quase sempre sub-representados, declamados talvez, com pompa e circunstâncias que mais parecem peças de museu – empoeiradas, trincadas e mal reconstituídas. Eles não deveriam ser encarados com tanta reverência, com

tanto formalismo. Pode-se muito bem traduzi-los e encená-los com mais coloquialismo, ainda que eventualmente o coloquial de sua época específica tivesse sido, como certamente foi, diferente do coloquial de hoje.

No entanto, fique claro, não argumento no sentido de que os textos traduzidos devam ser modificados. “Millôr, é verdade que você melhora o Molière?”, conta Millôr Fernandes, que teria sido assim interpelado na rua por Nelson Rodrigues. Ao que ele diz haver respondido: “Nelson, olha aqui, eu já vivi quase 300 anos a mais que o Molière. Além disso, sou mais velho do que ele. Respeito tudo o que Molière escreveu – agora, deixou uma bola na porta do gol, o chute é certo”.

Genial, e Millôr Fernandes fez pelo teatro brasileiro muito mais que eu e outros tradutores somados fizemos. Mas será mesmo que devo traduzir Luftwaffe por FAB num texto de Brecht ou Heiner Müller? Penso que não. Este não deve nem pode ser o norte do tradutor dramático. A ele cabe procurar reproduzir o que o autor, em sua língua original, provavelmente quis transmitir, quis que seu personagem transmitisse. As palavras, as falas não estão ali jogadas ao acaso – elas tentam dizer algo a que o autor procurou dar forma no texto dramático daquele modo, e não de outro, pelo simples fato de que ele quis expressar-se daquele modo. A nós, tradutores, cabe, como regra número um, trabalhar como um relojoeiro – as peças têm de estar todas lá, têm de se encaixar, têm de trazer o mesmo sentido que o autor quis dar, não só no “todo”, no conjunto, mas também, até o limite do impossível, nas partes. Se, ao nos depararmos com o “impossível”, temos de trair o que entendemos ser o original, que assim seja. E que pare por aí a traição. ★

★ A ORALIDADE E A CONSCIÊNCIA DA EFEMERIDADE

Fátima Saadi

Dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto; editora da revista de ensaios *Folhetim* e da coleção *Folhetim/Ensaios*, editadas pela companhia. Formada em Teoria do Teatro (UNIRIO), fez mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura (UFRJ). Traduziu peças de Genet, Diderot, Strindberg e Lessing, além de uma série de textos teóricos sobre teatro. Como ensaísta, tem colaborado com algumas das principais publicações sobre teatro no país.

Convidada a pensar a respeito destes mais de vinte anos de trabalho com traduções de peças, ensaios e livros sobre teatro, percebo um fio condutor: o desejo de remontar, no português do Brasil, a engrenagem característica do texto no original, quase como se ele tivesse sido escrito em nossa língua.

É uma espécie de burla consentida por todas as partes envolvidas, e isso por diversos motivos. Primeiro porque a singularidade de cada cultura logo nos desilude de encontrar equivalentes precisos o suficiente para elidir nosso estranhamento diante do outro. Segundo porque, por mais que o tradutor se deseje *transparente*, ele acaba por interferir no texto sobre o qual está trabalhando: sua forma de utilizar a língua, suas preferências vocabulares, seu estilo de escrita, enfim, seu modo de existir em seu próprio idioma transparecem em sua tradução, sem falar do seu conhecimento da língua, da cultura e da obra do autor do qual está se ocupando naquele momento. Terceiro porque quem ouve ou lê um texto traduzido sabe que ele viajou entre dois mundos, duas línguas, mas não quer sentir isso a cada frase e, por comodidade, naturaliza-o, consentindo na ficção proposta pela tradução.

Cada tradução tem uma história, uma vida. As traduções de peças têm várias, porque, feitas para uma montagem, podem ser reencenadas, ganhando assim, outros sentidos cênicos. Sempre que traduzo textos para a cena, o conceito do espetáculo me ajuda na criação de um ponto de vista sobre o

material, o que é determinante na tomada de decisões a respeito de vocabulário e tom.

Duas características importantes norteiam o trabalho quando lidamos com textos para a cena: a oralidade e a consciência da efemeridade da tradução, que envelhece muito rápido. Para evitar que o texto fique ostensivamente datado, contemporâneo de uma atualidade que logo se torna passado, evito modismos de vocabulário e de formas de expressão. A mistura de tratamentos (tu e você) característica da fala no Brasil é, para nós, um fator complicador: a marca da oralidade ou mesmo da coloquialidade nos autores com os quais tenho trabalhado é dada mais pelo nível da linguagem e pelo vocabulário utilizado do que pelo abandono das regras gramaticais. Para tentar contornar esse problema, em geral, opto por um texto homogêneo, respeitando a adequação entre pessoa e conjugação verbal. Sei que, muitas vezes, os atores adaptam as falas segundo seu próprio uso da língua. Isso, infelizmente, nem sempre dá bons resultados, seja porque o ator privilegia a emoção de cada fala e perde a noção do conjunto e da textura da peça, seja porque ele incorre em vícios de linguagem, ou ainda porque usa como muletas cacôs e repetições de palavras ou expressões.

As peças de época, no entanto, podem e devem ser caracterizadas por uma espécie de pátina. Para não complicar demais a compreensão do espectador ou leitor, procuro obter esse efeito pelo uso de palavras e expressões antigas que ainda

possam ser compreendidas, evitando inversões ou construções de frase que tenham caído em desuso. Ao traduzir *O filho natural*, de Diderot, por exemplo, procurei inspiração em obras de José de Alencar. Imaginei que a peça de 1757, que propõe um novo gênero, o drama sério, poderia encontrar alguma correspondência com romances como *Lucíola*, *A pata da gazela* ou *Senhora*, escritos mais de um século depois, mas abordando a classe social que Diderot pretendia pôr em cena.

De modo geral, as traduções que faço respondem a alguns núcleos de interesse e trabalho. O primeiro deles se liga à minha pesquisa de doutorado, que procura antecedentes remotos do conceito de encenação teatral em dramaturgos da segunda metade do século XVIII, como Lessing e Diderot, que desenvolveram também uma reflexão sobre a poética teatral. Daí resultaram as traduções de *A peça e o prólogo* e *O filho natural* e *Conversas sobre o filho natural*, de Diderot; *Emília Galotti*, de Lessing; *Notas sobre o teatro*, de Lenz e *Regras para atores*, de Goethe.

Outro veio de atividades decorre de minha participação como dramaturgista na companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto, dirigida por Antonio Guedes. O Pequeno Gesto publica desde 1998 a revista *Folhetim* que, a cada edição, veicula um texto traduzido, e a coleção *Folhetim/Ensaio*, que conta com dois títulos *A exibição das palavras* uma ideia (política) do teatro, de Denis Guénoun, e *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea, de Béatrice

Picon-Vallin. No momento está sendo preparada uma coletânea de textos de Jean-Pierre Sarrazac.

Os artigos para a revista e os livros para a coleção são escolhidos em função tanto do nosso encantamento com os textos, quanto das lacunas que percebemos no conjunto das publicações brasileiras na nossa área.

Ao lado da atividade como editora das publicações, a função de dramaturgista me levou a traduções de textos para alguns dos espetáculos da companhia como, por exemplo, *O fantasma de Canterville*, de Wilde, e *O jogo do amor*, de Marivaux, adaptados para público jovem, e *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Ibsen, que inaugurou as atividades do Pequeno Gesto, em 1991. A peça de Ibsen foi traduzida em parceria com Karl Erik Schollhammer. A partir da consulta a traduções do texto para o francês, o inglês e o espanhol, foi montado um copião em português do Brasil, cotejado, em seguida, com o original norueguês. O mesmo método foi usado por nós para *Pequeno Eyolf* e *John Gabriel Borkman*.

A tarefa do tradutor é, em si, frustrante e um tanto inglória, porque mal consegue dissimular nosso secreto desejo de, como as multidões referidas pela passagem bíblica, compreendermos, na língua em que “somos nascidos”, as palavras estrangeiras que ouvimos. Mas se o tradutor ficou de fora do milagre divino, é personagem importante de um pequeno milagre, humano, demasiado humano, o de propiciar o compartilhamento de sentidos que, de outro modo, permaneceriam indecifráveis... ☆

★ A GRAMÁTICA NEM SEMPRE É DRAMÁTICA

José Rubens Siqueira

É profissional das artes há mais de quarenta anos. Escreveu e dirigiu dezenas de peças teatrais, recebeu diversos prêmios. Traduziu clássicos como *Tartufo*, de Molière e *Hamlet*, de Shakespeare; adaptou para cena *Os Lusíadas*, de Camões. Em 2010, dirigiu *O inferno sou eu*, de Juliana Rosenthal K. Dirigiu filmes de curta e longa-metragem e participou de festivais de cinema internacionais (Teerán, Berlim, Tashkent e Alma-Ata). Escreveu a biografia do diretor teatral Flávio Rangel, *Viver de teatro* (Nova Alexandria). Traduziu do inglês, espanhol, francês e italiano cerca de duzentos livros ao longo de 35 anos, para editoras como Companhia das Letras, Objetiva/Alfaguara, Record, CosacNaify.

Teatro é língua falada, não língua escrita. O diálogo tem de soar natural na boca do ator. Não pode soar caprichado, correto “como se escreve”. Não pode constituir uma barreira para a fruição da imagem, da potência dramática, por parte do espectador. Se alguém sai elogiando a voz, a articulação, as modulações vocais de um ator, é porque esse ator é um virtuose. É um ator que coloca sua pessoa à frente do personagem. Acredito que em qualquer gênero de teatro, dos clássicos à vanguarda mais experimental, passando pelo bom teatro realista, o espectador quer ver o personagem, a trama, as imagens, a poesia do espetáculo. E tudo: o texto, a direção, a interpretação, o cenário, o figurino, a luz, tudo deve servir ao espetáculo.

Se esse conjunto complexo de artes e pessoas serve ao autor, ou ao diretor, ou ao ator que é uma estrela, o espetáculo como um todo fica em segundo plano e perde potência. Acredito que o teatro é uma arte coletiva por excelência.

É nesse contexto que vejo inserida a tradução teatral. A função do tradutor em geral e do tradutor de teatro em particular é fazer a obra soar na nossa língua. Na tradução literária, muitas vezes se depara com um texto uniforme, gramaticalmente correto, que “amansa” o estilo e as idiossincrasias do original, que trai o diálogo quando coloca na boca de personagens populares e incultos, uma língua es-

crita com toda a correção, e todos os personagens usam a língua da mesma forma. É chato.

Essa dificuldade aparece com intensidade no português falado no Brasil, em que é enorme a diferença entre a língua escrita e a língua falada.

Claro que toda arte é “artificial”, é uma construção sintetizada, que condensa em poucas páginas ou em poucas horas, realidades e vidas inteiras. Em se tratando do texto teatral, soar “natural” não quer dizer soar naturalista. Quer dizer que o texto não pode parar no ouvido. Ele tem de ser veículo, não meta de chegada. Como tradutor, não posso produzir um texto que deixe o espectador extasiado com meu talento, a ponto de racionalizar e perder o envolvimento do drama.

Traduzir é um processo de submissão ativa. Um tradutor não tem estilo. Ele traduz o que o autor escreve, do jeito que o autor escreve. Não pode “melhorar” o original. Evidentemente, dois tradutores traduzindo o mesmo texto, produzirão resultados diferentes. Porque traduzir não é ciência exata, depende da sensibilidade e da formação do tradutor. E de sua capacidade como escritor.

Conheço excelentes professores de outras línguas, que as dominam quase como nativos, mas não são bons tradutores. Por não terem bom domínio do texto escrito. Ou, no caso do teatro, do texto falado.

Há mesmo excelentes tradutores, poetas, ficcionistas, que não produzem boas traduções tea-

trais. Porque se detêm na forma e na psicologia do texto escrito.

O texto teatral, no papel, não é teatro. É literatura. Só quando analisado, interpretado, atuado diante de uma plateia, é que se torna teatro. E para isso precisa ser um texto vivo, que soe contemporâneo, verdadeiro para o momento em que o espetáculo se dá.

Por isso não acredito em traduções “definidas”. Sobretudo quando se trata da obra de gênios da dramaturgia como os gregos clássicos, ou Shakespeare, ou Molière, acredito que a tradução deve ser feita para o grupo que vai encenar a peça naquele momento. Deve servir à encenação. Não se pode “melhorar” Sófocles, ou Shakespeare, ou Molière. Nem imitar esses gênios inimitáveis.

O tradutor pode, sim (ou deve), submeter todas as suas faculdades a entender, com seus instrumentos técnicos e artísticos, inegavelmente pessoais, o que está escrito e submeter-se a traduzir aquilo. Buscando não uma correspondência exata de métrica, de sonoridade, de forma, enfim, mas encontrar correspondências linguísticas formais para traduzir com a máxima fidelidade as imagens, a dramaturgia, a poesia do autor original.

Se o bom tradutor de literatura precisa saber escrever, o bom tradutor de teatro precisa mais: precisa saber escrever e, principalmente, saber falar como falam os seres humanos de seu tempo e lugar. ☆



D

RAMATURGIA
LATINO-
AMERICANA

★ TEATRO HISPANO-AMERICANO DO PÓS-GUERRA: ESBOÇO DE ABORDAGEM

Humberto Hugo Villavicencio Garcia

Mestrando em Artes Cênicas, no programa de pós-graduação em Artes da UNESP – orientador, Prof. Dr. Alexandre Mate. É professor de História das Artes Cênicas no Célia Helena Teatro-escola.

Resumo: No final do século XIX, a dramaturgia hispano-americana mantinha fortes vínculos de dependência com o teatro espanhol, porém, a partir do início do século XX, essa relação começa a se modificar por causa de questões fundamentais que emergiram durante a virada do século. Espanha concluía o ciclo colonizador das Américas e as nações emergentes lutavam por consolidar sua independência política. O teatro latino-americano afirmou-se empregando procedimentos narrativos próprios, como o drama maia e quéchua, a comédia de costumes e o grotesco *criollo*. No pós-guerra, a assimilação das inovações temático-estilísticas do expressionismo, simbolismo e teatro épico, conjugadas ao fluxo migratório europeu no seu embate com a tradição autóctone, assentou as bases do teatro hispano-americano contemporâneo.

*Los Águilas y Jaguares rodean Quiché Vinak,
lo doblan sobre el ara y lo sacrifican.
Luego que muere, sigue un baile ritual
en que participan todos los actores.*
(Rabinal Achí. Anônimo maia do século XV.)

Palavras-chave
*Teatro latino-americano.
Novos dramaturgos
do México.*

O presente artigo tem como objetivo estabelecer referências históricas e bibliográficas que permitam esboçar uma abordagem atualizada do teatro latino-americano contemporâneo.

No final do século XIX, a prática teatral hispano-americana era pautada por uma forte dependência do teatro da metrópole madrilense no que diz respeito a gêneros, autores e estilos de interpretação. Essa situação começou a mudar a partir do início do século XX por causa da nova correlação de forças estabelecida durante a virada do século, que assinalava destinos diferenciados para a velha Espanha e os nascentes países hispano-americanos.

As novas repúblicas, por sua vez, consolidavam as bases dos seus estados nacionais e buscavam referências culturais que afirmassem suas respectivas nacionalidades. Na América hispânica, deflagrou-se uma longa guerra de independência política e econômica, iniciada com a sublevação indígena de Tupac Amaru II, em 1780, e concluída em agosto de 1879, quando finalmente a Espanha reconheceu a emancipação do antigo vice-reinado do Peru. A necessidade de autonomia cultural foi uma consequência aparentemente natural dessa ruptura institucional e influenciou o processo de criação de uma dramaturgia hispano-americana de caráter nacional.

As questões mais destacadas desse processo de afirmação nacional foram, num primeiro momento, o autorreconhecimento dos jovens países como nações e, posteriormente, o desenvolvimento de um teatro aberto às inovações do expressionismo e do simbolismo vindas da Europa. Finalmente, ocorreu a incorporação dos procedimentos narrativos das manifestações pré-teatrais indígenas, que encontraram repercussão no teatro épico. Todavia, é importante notar que a independência política não promoveu a imediata independência cultural.

O aporte cultural hispânico representou um elemento significativo no processo de miscigenação das etnias indígena, branca e africana. Tal amálgama vigorou durante quatro séculos de coexistência, nem sempre de forma pacífica, e acabou criando o traço peculiar de uma cultura híbrida ou mestiça.

Carlos Solórzano, dramaturgo guatemalteco e importante pesquisador do teatro hispano-americano, lançou os fundamentos de um estudo baseado na influência etnocultural predominante, evidenciando, em seu artigo *El teatro latinoamericano contemporáneo* (SOLÓRZANO, 1992) claras diferenças entre três núcleos de países latino-americanos, agrupados sob a denominação de: (a) povos ameríndios, (b) imigrantes europeus e (c) culturas africanas.

Os povos ameríndios protagonizaram um forte antagonismo à cultura europeia, mas arrefeceram seus combates aceitando a conciliação entre o elemento indígena e o espanhol. Resulta deste processo o surgimento de um espírito que se afirma numa dupla negação: não renega sua idiosincrasia, mas também não resiste à influência do mundo ocidental e cristão. Peru, México, Bolívia, Equador, Guatemala e Colômbia são países que apresentam convergência de percurso na elaboração de uma dramaturgia nacionalista, portadora de potente voz própria, que se revela diversa, autêntica e criativa.

Outro núcleo é constituído pela Argentina, Chile e Uruguai, países que criaram identidade nacional a partir do fluxo migratório europeu e

que durante o período colonial não tiveram a importância dos vice-reinados do Peru e do México. Seus extensos territórios desabitados estimularam a ilusão de uma nova vida para a multidão de imigrantes que se estabeleceram no Cone Sul do continente. Essa massa trouxe também novas ideologias em sua bagagem, notadamente as ideias libertárias dos sindicalismos anarquista e socialista proscritos na Itália, encontrando aqui vestígios do sistema comunitário indígena. Neste contexto, a cultura do imigrante deu origem a novas formas de expressão, entre as quais o drama que exalta o heroísmo, a generosidade e o pragmatismo da figura do homem do Rio da Prata que se insurge contra a cultura passadista de cunho colonial.

Um terceiro núcleo de países é formado por nações onde a influência da cultura africana, decorrente da escravidão, fincou raízes profundas. Na visão de Solórzano, o Brasil, Cuba, Porto Rico, Santo Domingo e outros países do Caribe são representantes deste núcleo. Embora a influência africana seja evidente na área musical, no âmbito teatral a presença da cultura negra é menos visível o que resulta em uma aparente carência de textos dramáticos relacionados com essa referência cultural. No entanto, tal influência vem ganhando maior reconhecimento nas experimentações teatrais desses países. A fundação do Teatro Experimental do Negro em 1944 por Abdias do Nascimento, no Rio de Janeiro, é um marco no contexto brasileiro. (MENDES, 1982.).

O intercâmbio cultural entre países e etnias configura hoje um elemento recorrente na cena contemporânea da América Latina e serve de referencial temático na tentativa de responder algumas indagações históricas. Resulta imperioso para o pesquisador do teatro latino-americano, estudar a pluralidade de estilos e gêneros das obras, bem como a natureza complexa dos personagens, sem negligenciar o estudo da estrutura dialogal encontrada em cada peça, por ser reveladora de conflitos psicológicos, sociológicos e ideológicos.

A diversificada dramaturgia latino-americana do pós-guerra estabelece um diálogo entre a cul-

tura contemporânea e a cultura produzida pela mestiçagem histórica. Isto, no entender de diversos pesquisadores, transforma o teatro ibero-americano em uma das mais expressivas manifestações artísticas da cultura universal.

Nosso levantamento de fontes documentais primordiais destaca sete textos que consideramos fundamentais para o estudo da cena hispano-americana. Três deles são dedicados ao estudo das raízes indígenas: *Rabinal Achí ou le drama-ballet du Tun*, de Charles Étienne Brasseur de Bourbourg; *Teatro náhuatl*, de Fernando Horcasitas, e *Quiché Vinak – Tragédia*, de Anita Padial Guerchoux e Manuel Vásquez-Bigi. Outros dois textos estudam a evolução histórica: *Teatro latinoamericano del siglo XX*, do já citado Carlos Solórzano e *El Teatro en América Latina*, de Adam Versényi. E os dois últimos textos são antologias comentadas: *Teatro Documental Latinoamericano*, de Pedro Bravo-Elizondo, e *Los Clasicos del Teatro Hispanoamericano*, de Gerardo Luzuriaga e Richard Reeve.

Os três primeiros textos analisam o pré-teatro, mágico e ritual praticado pelas culturas asteca, maia e inca. Estes trabalhos têm a virtude de ser um aporte fundamental no debate sobre a existência de um teatro pré-colombiano, anterior a chegada dos espanhóis. Inicialmente temos o *Rabinal Achí*, uma transcrição da narrativa feita pelo índio maia Bartolo Zis, protagonista do drama balé *Xahoh-Tun*, ao abade francês Charles Étienne Brasseur de Bourbourg¹ no ano de 1850, na cidade de Rabinal, na Guatemala. O *Teatro náhuatl* foi escrito pelo historiador mexicano Fernando Horcasitas (2004) entre 1974 e 2004. Esse trabalho realiza um extenso estudo comparativo das danças pré-dramáticas aborígenes e o drama jesuíta espanhol. Finalmente, o *Quiché Vinak*, da cubana Anita Padial Guerchoux e do argentino Manuel Vásquez-Bigi (1991, p. 44), publicado em 1991, é o mais recente estudo históri-

co e literário do Rabinal Achí, numa nova versão em língua espanhola.

Os textos de Solórzano e Versényi tratam especificamente da evolução histórica do drama latino-americano. Carlos Solórzano é professor de Literatura Dramática Ibero-americana na faculdade de Filosofia e Letras da Universidad Nacional Autónoma de México. No livro *Teatro latinoamericano del siglo XX*, de 1961, apresenta um panorama detalhado da evolução do teatro latino-americano dividido em quatro fases: (a) crítica dos costumes, (b) universalista, (c) nacionalista e (d) pós-guerra. Uma extensa relação composta por 167 autores e 309 peças encerra seu trabalho. Adam Versényi, historiador norte-americano da Universidade da Carolina do Norte, publicou, em 1993, *El Teatro en America Latina*, estudo amplamente documentado sobre a presença de elementos teatrais de repercussão política em diferentes momentos da história da América Latina, desde a época pré-colombiana até nossos dias. Este autor, por exemplo, cita o uso do gesto teatral pelo colonizador espanhol Hernando Cortez no seu encontro com o imperador asteca Montezuma, ajoelhando-se e beijando as vestes dos padres jesuítas. Quando se refere à época atual, ele associa a teologia da libertação a um teatro libertário enraizado nos movimentos populares latino-americanos. Destaca, também, o aporte pedagógico de Paulo Freire e as técnicas do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal.

As antologias de Bravo-Elizondo, Luzuriaga e Reeve são complementares e abrangentes pois Pedro Bravo-Elizondo, chileno, doutor em Literatura Hispano-americana e professor de Literatura Latino-americana na Wichita State University, de Kansas, em seu *Teatro Documental Latinoamericano*,² de 1982, estuda o teatro de engajamento social durante os anos 1970, considerando a predominância de textos criados a partir de fatos históricos, como

1 BOURBOURG apud Guerchoux e Vásquez-Bigi *Quiché Vinak*. México: Fondo de Cultura, 1991, p. 44.

2 Este trabalho analisa as peças: *La denuncia* de Enrique Buenaventura, do Teatro Experimental de Cali, Colômbia; *Manuel viene galopando por las alamedas*, do chileno Sérgio Arrau; *El sol bajo las patas de los caballos*, do equatoriano Jorge Enrique Adoum; *Viva Sandino!*, do guatemalteco Manuel Jose Arce e *Viene el sol con su sombrero de combate puesto*, do panamenho Raul Alberto Leis Romero.

a conquista espanhola, a guerra de independência, os golpes militares e conflitos sindicais. O foco da sua pesquisa aproxima Bravo-Elizondo do teatro documental de Peter Weiss. Por outro lado, sete anos antes, em 1975, dois professores do departamento de espanhol e português da Universidade da Califórnia, o equatoriano Gerardo Luzuriaga e o norte-americano Richard Reeve, publicaram uma excelente antologia do teatro hispano-americano, *Los Clasicos del Teatro Hispanoamericano*,³ com 24 peças de sete países (Argentina, Chile, Cuba, Guatemala, México, Peru e Uruguai), abrangendo

um amplo período histórico que se estende do século XV até o XX.

Lembramos que, devido ao exíguo espaço deste artigo, citamos apenas alguns dos muitos textos dedicados à pesquisa do moderno teatro hispano-americano. Pretendemos, futuramente, aprofundar o assunto em outros artigos. Ademais, deixamos consignado o compromisso de reunir esforços com o objetivo de promover acordos editoriais que viabilizem a tradução e a publicação de tão excelente material bibliográfico. ☆

Abstract: In the late nineteenth century, the Spanish-American drama had strong ties of dependency with the Spanish theater, however, from the early twentieth century, this relationship comes to change because of the key issues that emerged during the turn of century. Spain concluded the colonizing cycle of the Americas and emerging nations struggled to consolidate their political independence. The Latin American theater stated employing narrative procedures themselves, such as Maya and Quechua drama, comedy of manners and the grotesque “criollo”. In the postwar period, the assimilation of Expressionism, Symbolism and Epic Theater thematic-stylistic innovations, combined to the flow of European migrants in their clash with the indigenous tradition, laid the foundations of contemporary Hispanic-American theater.

Keywords: *Latin American theater. New dramatists of Mexico.*

Referências

- BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Teatro documental latinoamericano*. México: UNAM, 1982.
- GUERCHOUX, Anita Padial e VAZQUEZ-BIGE, Manuel. *Quiché Vinak Tragédia*. México: Fondo de Cultura, 1991.
- HORCASITAS, Fernando. *Teatro náhuatl*. México: UNAM, 2004.
- LUZURIAGA, Gerardo e REEVE, Richard. *Los clásicos del teatro hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura, 1994.
- MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.
- SOLÓRZANO, Carlos. El teatro latinoamericano contemporáneo. In: *América Latina Historia y Destino, Homenaje a Leopoldo Zea*, v. I, p.193. México: UNAM, 1992.
- _____. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.
- VERSÉNYI, Adam. *El teatro en América Latina*. NY: Cambridge, 1966.

3 O primeiro volume trata das origens do teatro hispano-americano até 1900 através de *Rabinal Achí* e *Ollantay* de autor anônimo, *Entremés del ahorcado* e *Entremés de Diego Moreno y Teresa*, de Fernán Gonzáles de Eslava; *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón; *Los empeños de una casa*, *Sainete segundo* e *El divino narciso*, de Sórora Juana Inês de la Cruz; *Contigo pan y cebolla*, de Manuel Gorostiza; *Na Catita*, de Manuel Segura; *Como en Santiago*, de Daniel Grez; e *Juan Moreira*, de Gutiérrez e Podestá. O segundo volume atinge 1950 com *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez; *Tembladera*, de José Ramos; *Mateo*, de Armando Discépolo; *La viuda de Apablaza*, de Germán Cruchaga; *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt; *Un guapo del novecientos*, de Samuel Eichelbaum; *El pacto de Cristina*, de Conrado Roxlo; *Pánuco 137*, de Mauricio Magdalena; *Parece mentira* e *En que piensas?*, de Javier de Villaurrutia; *El gesticulador* de Rodolfo Usigli; e *El color de nuestra piel*, de Celestino Gorostiza.

★ UMA INTRODUÇÃO AO TEATRO ESQUIVO DA ESQUIVA SABINA BERMAN¹

Jacqueline Bixler

Jacqueline Bixler é PHD pela Universidade de Kansas em Espanhol e Português. Professora de Literatura e línguas estrangeiras da Virginia Polytechnic Institute and State University.

Tradução de Talitha Mattar

Resumo: Bixler analisa o teatro de Sabina Berman e as razões de seu sucesso no México e em demais países. Sabina é uma autora difícil de ser analisada por ser prolífica, original e atrevida e por suas obras estarem sempre em mutação. É também difícil de ser resumida, já que apresenta uma grande variedade estilística e temática. Mesmo pertencendo à geração dos Novos Dramaturgos, Sabina segue seu próprio caminho. Diversos críticos dos Estados Unidos discorrem sobre seu teatro e conhecem bem a autora e sua obra, mas a veem de uma perspectiva distanciada e meio “gringa”, segundo a opinião da própria Sabina.

Palavras-chave
Sabina Berman.
Dramaturgia.
Teatro mexicano
contemporâneo.

Apenas passando os olhos pelas páginas de *Tiempo libre*, pode-se confirmar que o teatro de Sabina Berman chegou a ser um gênero de primeira necessidade para a programação teatral da capital mexicana. Montagens de suas peças, tanto as dirigidas por ela mesma como por outros diretores, têm sido um sucesso comercial descomunal, particularmente as mais recentes: *Molière*, *Feliz novo século*, *Doktor Freud* e *eXtras*. Algumas delas, como *Morte súbita*, *Entre Villa e uma mulher nua* e *Feliz novo século*, *Doktor Freud*, também foram apresentadas em outros países e em diversas línguas. Ainda que os acadêmicos mexicanos não tenham prestado muita atenção crítica a essa produção, aqui no “Norte” onde há uma “máfia” de especialistas em teatro latino-americano, a obra dramática de Sabina Berman é um tema constante de comunicações em congressos, te-

ses e publicações.² Esta dramaturga é reconhecida como prolífica, original, atrevida e como uma diretora muito talentosa e uma mulher que sabe fazer tanto publicidade como política porque o mundo teatral é, como afirma Priscilla Meléndez (2004, p. 129-148) em seu ensaio sobre *Molière*, tão político como o mundo da política mexicana atual.

No entanto, não é nada fácil estudar seu teatro. Desde sua primeira peça longa, *O suplício do prazer*, tem sido um suplício e um prazer entrar no mundo teatral de Sabina Berman. Para começar, a autora tem fama de ser tão esquiva como seu teatro. Como observa Olga Harmony em seu ensaio “Sutilezas y discrepancias” (2004, p. 103-112), a Sabina de hoje é tão recatada e efêmera como a jovem dramaturga que se mostrou resistente a subir ao palco para receber a aclamação do público por sua peça *Yankee*. Não atende ao telefone, o qual tem, curiosamente, uma

1 N.E. Este artigo é uma adaptação do texto da introdução do livro *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*, cuja ideia nasceu como uma homenagem a Berman realizada na cidade de Puebla, em julho de 2002, durante as X Jornadas Internacionais de Teatro Latino-Americano.

2 Além de numerosos estudos nas únicas duas revistas norte-americanas que se dedicam ao teatro hispânico, *Latin American Theatre Review* e *Gestos*, foram publicados ensaios sobre seu teatro em volumes compilados por Adam Versényi, George Woodyard e Frank Dauster. Outras coleções de ensaios sobre teatro latino-americano, preparadas na Argentina, Alemanha e França, corroboram o renome que tem Sabina Berman fora de seu país.

mensagem automática gravada em inglês e vê-la em público é como uma daquelas imagens fugazes da famosa Jacqueline Kennedy, que tanto emocionavam o público. Nós, seus críticos, transformamo-nos em *paparazzi*, perseguindo-a com mensagens telefônicas e bombardeando-a com mensagens de correio eletrônico. Sempre correm rumores de que Sabina anda pela China ou está passeando pelo Chile, quando o mais provável é que esteja trabalhando em seu estúdio, dirigindo ensaios em algum canto da capital ou observando de perto o processo político de seu país.

O teatro de Berman é igualmente esquivo, mas aqui entra toda a ambiguidade da palavra. Em primeiro lugar, suas peças são tão difíceis de ser encontradas como sua criadora ou porque foram publicadas em alguma revista que não circula ou porque a edição já está esgotada. Logo, associa-se à procura da peça a pergunta: *qual texto?* Se vamos estudar *Heresia* ou a revisão posterior, *Em nome de Deus?* Analisar as quatro peças de uma edição de

O suplício do prazer ou somente as três peças de outra? Mas, além de ser esquivo no sentido físico, o teatro de Berman também nos ilude em termos de significado. Um texto que na superfície pode nos parecer bastante simples, sempre rende múltiplas interpretações, como se pode ver na quantidade de estudos publicados sobre *Entre Villa e uma mulher nua*, na maneira como Priscilla Meléndez descobre múltiplos níveis de poder em *Molière* ou no fato de que o estudo de Laurietz Seda (2004, p. 161-174) sobre *O revólver* é mais longo do que o texto dramático. Afinal de contas, é exatamente esta esquivia, este sem fim de possibilidades interpretativas, o que atrai tanto ao seu teatro aquele que embarca na busca de textos, contextos e significados.

Mas, antes de entrar diretamente na obra de Berman, cabe falar um pouco e em termos gerais da autora. Filha de judeus europeus, Sabina Berman nasceu no dia 21 de agosto de 1955, na Cidade do México, onde reside.³ Ainda que tenha seguido os

Imagem de *Molière*.
Foto: Elena Ayala.



3 A idade de Sabina Berman é tão esquivia como a própria autora. Enquanto alguns estudiosos, como Burgess (*New Dramatists*) dizem que nasceu em 1953, a própria autora me confirmou que seu verdadeiro ano de nascimento é 1955.



Mario Iván Martínez/
Racine e Hector
Ortega/ Molière.
Foto: arquivo de
Sabina Berman.

passos familiares e cursado Psicologia, logo interessou-se pelo teatro e começou a tomar aulas de cenografia, atuação e teoria dramática.⁴ Foi em uma dessas aulas que ela escreveu sua primeira peça dramática, um monólogo intitulado *Um ator se repara* (1975). Depois vieram em rápida sucessão três estudos das relações entre os sexos – *O suplício do prazer* (1978), *Bill Yankee* (1979) e *Morte súbita* (1988) – com os quais Berman ganhou vários prêmios e estabeleceu um lugar como membro do grupo que Ron Burgess depois denominaria como os Novos Dramaturgos do México e que inclui Oscar Villegas, Victor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Miguel Ángel Tenorio e Oscar Liera, entre outros.⁵ Estes criadores, todos nascidos entre 1954 e 1973, compartilham influências da geração anterior – Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Hugo Arguelles e Vicente Leñero – junto com uma predileção pelas peças breves, o ambiente capitalino, a crítica sociopolítica e o uso humorístico da linguagem coloquial.

Durante os últimos vinte anos, Berman chegou a ser a dramaturga mais produtiva, original e atrevida de sua geração. Certamente, não é a única mulher que escreve teatro no México e não se pode ignorar a importância e/ou a influência de Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Elena Garro, Marcela del Río, Pilar Campesinos, Maruxa Vilalta, Jesusa Rodríguez, Carmen Boullosa, Leonor Azcárate e Estela Leñero, entre outras. Mas, em termos relativos, Berman é a que mais sucesso teve com montagens e publicações de seus textos e também é a que mais conseguiu cruzar as fronteiras, chegar a outros países e ser considerada por múltiplos pontos de vista críticos tanto nos Estados

4 Esta mudança de curso não quer dizer que ela tenha perdido o interesse pela psicologia. Continua, sobretudo, fascinada pelas questões da sexualidade, como se observa mais claramente em *O suplício do prazer*, *Muerte súbita*, *Entre Villa e a mulher nua*, *Feliz novo século*, *Doktor Freud* e *65 contratos para fazer amor*.

5 Segundo Burgess, essa geração da Nova Dramaturgia inclui os que nasceram entre 1939 e 1954. Ainda que seu verdadeiro ano de nascimento seja 1955, o que a exclui do grupo, Berman compartilha com os novos dramaturgos características formais e preocupações temáticas que transcendem esse limite artificial. Outro acadêmico que discutiu bastante essa questão de gerações teatrais é Felipe Galván, que coloca Berman na quarta das cinco gerações que se formaram a partir de Rodolfo Usigli: a geração dos cinquenta, a geração intermédia, os “Ícaros”, a nova dramaturgia mexicana, e a geração de fim do século. Outros membros da nova dramaturgia mexicana, segundo Galván, são Oscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Gerardo Velásquez, Adam Guevara e Alejandro Licona.

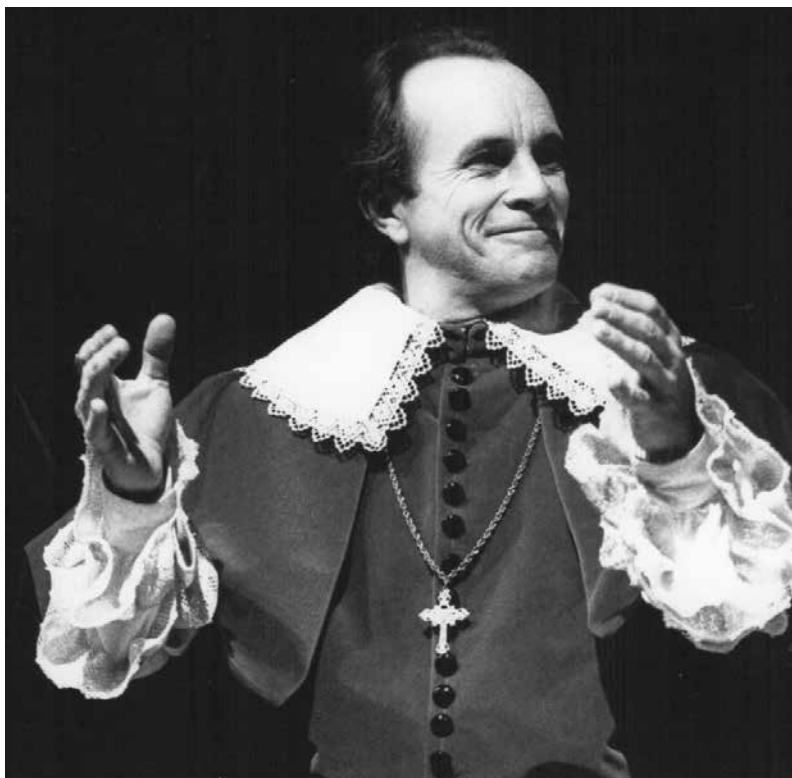
Unidos como na França, Espanha, Alemanha, Colômbia e Argentina. Em um país onde é difícil ser mulher e ainda mais difícil é ser mulher de teatro, Berman desafiou a ordem patriarcal das coisas. Em um livro sobre a mulher e o poder, Berman faz eco a Simone de Beauvoir quando declara que “a mulher não nasce, se faz” (*Mulheres* 12). Esta frase pode ser entendida no sentido dos papéis de gênero que a sociedade impõe à mulher, mas também comunica a ideia de que a mulher pode se fazer de novo.

A obra dramática de Berman é difícil de ser resumida, já que apresenta uma grande variedade estilística e temática, desde o realismo dramático de *Bill* até a farsa paródica de *Krisis*; e desde o estudo brincalhão dos papéis sexuais em *O suplício do prazer* até o trágico triângulo amoroso de *Morte súbita*. Apesar dessa variedade, destacam-se algumas constantes: o gosto pelo humor negro e a ironia; a desconfiança frente aos discursos oficiais; a subversão pós-moderna da história oficial do México; o interesse pela identidade pessoal e nacional; a necessidade de superar os limites tanto sexuais como teatrais; e a profunda consciência do caráter intrinsecamente dramático da história e da política mexicanas. Mas não é só a presença destes elementos no seu teatro que atrai e seduz tanto os críticos como seu público, mas também a tensão e o jogo que estabelece entre humor e tragédia, entre macho e fêmea, entre casal e a pátria, entre burla e crítica mordaz do *status quo* histórico, político, cultural e sexual de seu país.

Ainda que se possa perceber certa imbricação entre algumas peças e uma tendência a repetir certas formas dramáticas e preocupações temáticas, há outros fatores que impedem a formulação de uma trajetória bem definida de seu teatro. O maior obstáculo é o costume enlouquecedor da

autora de voltar a textos anteriores, reescrevendo, estendendo-os e até mudando seus títulos.⁶ Este vício de perfeccionista se observa muito, por exemplo, em suas peças iniciais: *Um ator se repara/Esta não é uma peça de teatro*; *Bill/Yankee*; *O suplício do prazer/O jardim das delícias*; *Um bom trabalho do piolet*⁷; *Quebra cabeças*; e *Anátema/Heresia/Em nome de Deus*. No conjunto dessa obra não somente se encontram peças que mudaram várias vezes de título, mas também peças que serviram de base para dramas mais longos e desenvolvidos, como nos ca-

Juan Carlos Colombo/Bispo.
Foto: arquivo de Sabina Berman.



sos de *O gordo, a pássara e o narco/Krisis* e *O pó do tempo/A greta*. Este costume de revisar o trabalho pode enlouquecer os estudiosos, mas é a característica de uma dramaturga que não se contenta com nada menos que a perfeição. Será por essa mesma ética profissional que Berman ganhou tantas vezes

6 Neste momento, a editora Fondo de Cultura Económico está preparando um volume das “obras completas” de Sabina Berman. Para quem tem seguido de perto sua trajetória profissional, esta ideia parece um tanto paradoxal. Primeiro, o conceito de “obras completas” parece se chocar com a atividade tão prolífica da autora, que seguramente seguirá escrevendo novas obras e novas revisões. E segundo, as obras verdadeiramente “completas” de Berman teriam que incluir as diferentes versões que existem para a maioria de suas peças. Mas, além da ironia, agrada-nos o plano do Fondo que, além de fazer acessível seu teatro, possivelmente termine para sempre com a pergunta: qual é a versão final de peças com *Morte súbita*, *Entre Villa*, *Heresia* e *Suplício do prazer*?

7 NT. Machado de gelo.

o prestigiado Prêmio Nacional de Teatro, entre outros muitos.

Mesmo pertencendo à geração dos Novos Dramaturgos e tendo, junto com eles, publicado suas primeiras peças graças a Emilio Carballido e às múltiplas edições de *Teatro Jovem do México*, deve-se notar que Berman sempre seguiu seu próprio caminho artístico e pessoal. Ainda que tenha falado muito de seus primeiros mestres e reconheça certas influências em sua obra, a autora não pertence a nenhuma escola específica e não deve favores a ninguém. De fato, ela tem corrido repetidamente o risco de ofender os mesmos organismos culturais que podiam ter lhe oferecido patrocínio.⁸ Nos anos oitenta, por exemplo, escreveu várias peças que retomam, criticam e subvertem o que se tem chamado de “história oficial” mexicana, isto é, a dos textos históricos e a do PRI, o partido que até pouco tempo dominou por completo a política e a historiografia mexicanas.⁹ Em *Quebra cabeças*, *Heresia* e *Águia ou sol*, Berman expõe histórias que ficaram guardadas empoeiradas e reprimidas, enquanto

ataca outras que somente foram apresentadas do ponto de vista dos vencedores.

Em vários dramas dos anos 1990, como *A greta*, *Entre Villa e uma mulher nua* e *Krisis*, Berman conseguiu integrar suas duas preocupações principais: as relações sexuais entre homem e mulher e a luta histórica pelo poder. Em duas peças recentes, *Molière* (1998) e *Feliz novo século, Doktor Freud* (2000), Berman substitui os ícones consagrados de seu país por figuras mais universais e transcendentais: Freud e Molière. Ao mesmo tempo, e através desses personagens históricos, aproveita-se da história literária e científica europeia para seguir investigando os temas da sexualidade e do poder. Em outra peça, ainda inédita e sem estrear, *65 contratos para fazer amor*, Berman não simplesmente adapta *A ronda*, de Arthur Schnitzler, como também a moderniza, fazendo-a passar pelo filtro do século XX e a época da chamada “revolução sexual”. Como se pode ver, desde *O suplício do prazer* até estas peças mais recentes, Berman comunica de uma maneira engenhosa e divertida o muito e o pouco que mu-



Patricia Llaca/
Armande e Hector
Ortega/Molière.
Foto: arquivo de
Sabina Berman.

8 De fato, não o foi até *Molière* (1998), em que Berman trabalhou pela primeira vez com fundos do governo.

9 N.T. Partido Revolucionário Institucional, partido criado em 1929 e que perdeu sua primeira eleição para presidente em 2000.

daram as relações sexuais, e a relação entre sexo e o poder durante os últimos cem anos.

Finalmente, em *eXtras* (2003), Berman traduziu e adaptou para a realidade mexicana um drama irlandês, *Stones in his pockets*, para afirmar que a globalização é de verdade um fenômeno mundial e que esta tragicomédia irlandesa sobre os “extras” do mundo é igualmente triste e risível no México.

Os temas que se destacam no teatro de Berman são a sexualidade, o poder e o discurso. Para Berman, a palavra “sexo” não se limita ao ato físico, mas também se refere ao gênero. E o gênero por sua vez, refere-se ao poder; o que começa na relação de casal, seja esta homossexual ou heterossexual, estende-se para a relação que existe entre o ser humano e essas estruturas e instituições morais, culturais, sociais e políticas que quiseram reprimir. Desde 1978, com a peça *O suplício do prazer* o sexo, a sexualidade e os papéis do gênero têm sido temas constantes em seu teatro, já que, segundo a autora, brincar com as máscaras dos estereótipos sexuais é mais que um divertimen-

to estético: “é um ato subversivo, contra o Poder” (BERMAN, 1992). O poder, segundo ela, sempre tem sido masculino e as armas que o homem mais esgrima para obter e manter esse poder são o sexo e o discurso. Como explica Berman, “as meninas sacrificam para o deus da normalidade sua capacidade de Poder [...] Os homens vivem obcecados pelo Poder (de seu Poder interior e exterior)” (BERMAN, 1992).

Os ensaios publicados no livro *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*, menos o de Olga Harmony, foram escritos no “Norte”, dentro da academia e longe da realidade mexicana, mas foram preparados por acadêmicos que apesar de estarem radicados nos Estados Unidos e da perspectiva distanciada e meio “gringa”, conhecem bem a autora, sua produção dramática e seu contexto pessoal, cultural e nacional. No entanto, este esforço traz em si certo risco. Durante uma homenagem em Puebla, uma pessoa do público perguntou a Sabina Berman como ela via o trabalho de seus críticos, ao que a autora respondeu que

Imagem de Molière.
Foto: arquivo de Sabina Berman.



sempre lhe parece muito interessante ainda que às vezes não entenda de onde estes tiravam certas ideias: “Descubro coisas surpreendentes, ainda que tenha que admitir que às vezes escuto e penso: eles perderam o juízo” (*La Fornada*, 11 julho 2002, 11). Claro que facilmente poderíamos responder que perdemos o juízo porque nos dedicamos a uma dramaturgia tão complicada e esquiva. Pior ainda, se pensamos nesse personagem reiterado do escritor frustrado ou pseudointelectual, o que insiste em encher o silêncio e impor seu domínio com seu incessante blablablá, não estamos fazendo aqui uma meta paródia, ou melhor, uma autoironia como escritores (frustrados?) ao propor estas interpretações de seu teatro?¹⁰ Não seremos como o professor marxista e o freudiano da peça de Emilio Carballido, *Eu também falo da rosa*, tratando de explicar algo cuja complexidade resiste a toda interpretação? Por outro lado, se seguimos os preceitos do mesmo mestre Carballido, reconhecemos e celebramos a multiplicidade de perspectivas pelas quais se podem entender nosso contexto. Esta polivalência está sempre desde os próprios títulos de *Quebracabeças* e *Águia ou sol*, que apresentam respectivamente o assassinato de Trotsky e a conquista do México desde múltiplos ângulos, todos incompletos. Outra peça, *Heresia* (ou *Em nome de Deus*), até inclui um momento no qual a autora transforma fisicamente uma cena da inquisição colonial para mostrar quão perturbadora pode ser a “realidade”:

Câmara de tortura, instantes depois. Agora o potro está vertical, com Dona Francisca amarrada. Os verdugos no chão, deitados, mas com posturas de quem está em pé. A mesa também está vertical, os inquisidores sentados em suas cadeiras, mas de lado no chão. É uma imagem demente.

Esta imagem da “imagem demente” pode aplicar-se tanto às suas peças teatrais como a seus

críticos. Berman é especialista em perturbar e não se limita a seus críticos e a seu público. Em uma peça depois da outra, vemos o prazer que sente a autora em pôr de cabeça para baixo o *status quo* das coisas. Tudo isso forma parte da “sediciosa sedução” de Berman, que seduz seu público ao mesmo tempo em que atenta contra o patriarcado, os estereótipos sexuais e as vacas sagradas da cultura mexicana. Alguns de seus alvos talvez a vejam apenas como outra “louca do sótão”,¹¹ mas a verdade é que Sabina Berman não está fechada no sótão como essas “históricas” do século, mas anda solta e dando ordens. É uma voz inteligente, clara e atrevida, que rompe com o que Hugo Hiriart identifica como “a tradição mexicana do silêncio e evasão política”. Berman rebela-se contra o tradicional em todas as suas formas, mas seus alvos prediletos são os papéis tradicionais dos gêneros, a história e seus mitos sagrados, o discurso retórico e a burocracia política. Esta voz sediciosa é a de uma artista desafiante, iconoclasta e até irreverente, sem medo de experimentar, expor, criticar e até assaltar com as palavras. E é precisamente essa rebeldia que nos atrai e seduz.

Ainda que o mais provável é que tanto Sabina como seus textos continuem se esquivando, e que nossas ideias sigam parecendo-lhe “sem juízo”, nós, seus críticos, seguiremos sendo devotos amantes de seu teatro. Admiramos sua luta constante para romper os moldes teatrais, culturais e sexuais e por dar voz aos que tradicionalmente têm sido silenciados. Apesar de que algumas vezes nos exasperemos com sua esquivia física, assim como o esquivo de seus textos, esperamos que ela siga fazendo o que George Yúdice denomina “política cultural”, que é a luta social e política que se realiza *em* e *por* meio das práticas intelectuais e artísticas (2003). ☆

10 A melhor definição do blablablá que utilizam tanto os personagens como a autora encontra-se em um breve prefácio ao manuscrito original de *A greta*: “discursos de retórica cansada, normalmente derivando em frases pomposas e incoerentes, mas ditos com postura de líder. Afirmações claramente separadas da realidade presente”.

11 Expressão do espanhol que faz referência a práticas do século XIX de manter os loucos familiares encerrados em cômodos fechados da casa, longe dos olhos da sociedade.

Abstract: Bixler analyzes the theater of Sabina Berman and the reasons for its success in Mexico and other countries. Sabina is an author difficult to analyze because she is prolific, original and daring, and her works are always changing. It is also difficult to be brief, since she has a large stylistic and thematic variety. Belonging to the same generation of New Dramatists, Sabina follows her own path. Several critics of the U.S. talk about her theater and know the author and her work very well, but perceive them from a detached perspective and kind of “gringo”, in Sabina’s own opinion.

Keywords: *Sabina Berman. Dramaturgy. Mexican contemporary theater.*

Referências

- BERMAN, Sabina. “Ser o no ser”, comunicação apresentada no congresso Latin American Theatre Today, Lawrence, Kansas, 1992.
- . *La Grieta*, manuscrito inédito.
- . “Heresia”. In: *Teatro de Sabina Berman*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1995.
- e MAERKER, Denise. *Mujeres y poder*. México: Raya em El Agua, 2000.
- BIXLER, Jacqueline (org.). *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México: Escenologia, 2004.
- BURGESS, Ronald. *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991.
- GALVÁN, Felipe. “Dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX”. Trabalho apresentado no II Congresso Brasileiro de Hispanistas, São Paulo, outubro de 2002.
- HARMONY, Olga. “Sutilezas y discrepancias”. In: BIXLER, Jacqueline (org.). *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México: Escenologia, 2004.
- HIRIART, Hugo. “Pan y teatro en México 1990”. In: *Gestos* v. 5. 10 (1990).
- MELÉNDEZ, Priscilla. In: Genio y figura hasta la sepultura: Molière, Berman y sus asedios al teatro. In: BIXLER, Jacqueline (org.). *Sediciosas y seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México: Escenologia, 2004.
- SEDA, Laurietz. “La pistola: por una democracia de los géneros”, In: BIXLER, Jacqueline (org.). *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México: Escenologia, 2004.
- VERSÉNYI, Adam. (trad). *The Theatre of Sabina Berman. The Agony of Ecstasy and Other Plays*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2003.
- YÚDICE, George; FLORES, Jean e FRANCO, Juan (eds.). *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.



Sabina Berman.
Foto: Maritza Lopez.

Sabina Berman
e seu gato.
Foto: Elena Ayala.



★ A SEU BEL-PRAZER¹

Sabina Berman

Tradução de Hugo Villavicenzio

*Je prends mon plaisir
Là où il se trouve
(sans chercher ailleurs)
et s'il doit m'en coûter,
mieux vaut changer de plaisir²*
(MOLIÈRE apud BERMAN, 1998, p. 71)

Anotações para a encenação

A *seu bel-prazer* pode e deve permitir múltiplas encenações. No entanto, o texto tem um desenho, uma forma de produção específica.

O cenário consiste em uma área central de apresentação frente ao público, com saídas, à direita e à esquerda, e duas cortinas, uma na frente e outra no fundo. As cortinas devem ser abertas e fechadas rapidamente para não interromper o fluxo da ação dramática. Atrás da cortina do fundo, existe um espaço elevado e profundo que é três vezes maior que o espaço central.

A maioria das cenas, como as íntimas que correspondem ao mundo de Molière, acontece no espaço menor e central. No espaço maior, são representadas as cenas épicas que correspondem ao mundo de Racine e Luiz XIV.

O texto inclui também algumas indicações musicais. Em uma montagem ideal, existiria uma reduzida orquestra de câmara, regida por Lully, que deveria ser interpretado por um ator músico.

Também podemos imaginar um Lully que seja capaz de tocar um instrumento, talvez uma cítara, executando melodias cheias de sonoridade.

Limitei-me a mencionar apenas uns vinte momentos que podem ser animados com música, para não abarrotar de rubricas o texto. Na montagem original, a música foi empregada em profusão.

Finalmente, um comentário sobre o protagonista. Molière é muito mais do que um personagem central e sua história. Existem cenas resgatadas de seus manuscritos, cenas que foram editadas e parafraseadas. Há frases suas disseminadas a esmo. Frases dos seus amigos e dos seus inimigos. Espero que seu espírito também esteja presente.

Penumbra nos bastidores do teatro Palais Royal, escuridão no palco. Discretamente, a pequena luz de uma vela entra e se movimenta pelo palco. Entre as coxias, de costas para o público, sentados em dois banquinhos, os irmãos Racine acompanham a evolução do lume. Jean Racine, 32 anos, trajado pobremente, mas tentando ser elegante. Seu irmão, Gonzago Racine, trinta anos, usa batina gasta, é um padre bem-humorado.

1 BERMAN, Sabina. *Puro Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Originalmente o título da peça é *Molière*, entretanto, para a versão brasileira, a autora solicitou que o texto fosse intitulado *A seu bel-prazer*.

2 “Costumo recolher meu prazer/Onde ele floresce/Não vou procurá-lo alhures/Se tiver que lutar por ele/Prefiro trocar de prazer”. (Versão livre do tradutor).

Escutam-se risos leves de um público que não conseguimos ver.

O diálogo seguinte é um murmúrio.

Racine Do que estão rindo? Não entendo do que estão rindo.

Gonzago É uma comédia, Jean. Deixa a gente feliz.

Racine Estou vendo. Mas eles estão rindo do quê?

O ator que conduz a chama tropeça e fala: "Perdão!" O riso continua.

Racine Trapalhadas, confusões e bobagens. O teatro deveria servir para mostrar os mais nobres sentimentos; deveria servir para arrebatar o espírito, fazendo-o atingir a grandeza dos céus.

Escuta-se um peido no palco.

Racine O que foi isso?

Mais risadas do público invisível.

Gonzago Um peido.

Racine Elevada poesia!

Gonzago É melhor a gente se encontrar na pousada, à meia-noite.

Racine Não, tenho que aturar até o final. O Rei está rindo?

Gonzago (olhando com o binóculo) O Rei?

Racine É, o Rei. Lá no camarote central, no camarote do Rei. Me dá! (pega o binóculo)

Tropeção monumental do ator que carregava a chama, seguido por um golpe forte e seco, o grito abafado com a mão, o miado de um gato pisoteado e o latido de um cachorro. Risadas muito fortes.

Gonzago Acho que o Rei também está rindo.

Racine A França estaria em perigo se o Rei risse dessas tolices. Ele apenas sorri por amabilidade, como quem disse bom, já que estamos

aqui, não tem outro jeito. Suporta tudo heroicamente, sentado entre o Arcebispo com sua fuça inchada e o tal de La Fontaine.

Gonzago La Fontaine?

Racine O escritor de fábulas de asnos e porquinhos.

Molière Acho melhor passar a noite quieto. Amanhã vai ser menos perigoso.

De repente, acende-se a luz do palco, revelando um jardim. Madeleine e Armande entram vestidas como duas burguesas ricas. Molière ronca deitado à sombra de uma árvore. Aplausos do público invisível.

Gonzago (deslumbrado) Como é que fizeram isso? Passaram da noite para o dia num abrir e fechar de olhos.

Racine Acenderam umas quinhentas velas, assim, num passe de mágica.

Gonzago Acho que foram umas cinco mil.

Madeleine e Armande (encontrando Molière) O retrato!

Elas pegam o retrato das mãos de Molière enquanto Barão, oculto atrás de outra árvore, volta a soltar um pum. Gargalhadas.

Madeleine e Armande E uma flatulência!

Racine Pelo amor de Deus!

Ferido em sua sensibilidade, afasta-se para meditar no escuro.

Madeleine e Armande (achando Barão) E a carne do retrato!

Enquanto as duas mulheres perseguem Barão, este foge por entre as árvores.

Racine Gonzago!

Gonzago O que é, Jean?

Racine De repente, meu destino ficou absolutamente claro.

Gonzago Fala.

Armande (*aparecendo*) Foi o que ouvimos no palco.

Gonzago Desculpe.

Prevalece a conversa entre os irmãos.

Racine A França precisa de mim. Precisa de um César da língua francesa, de um Alexandre o Grande que desfaça o nó górdio dos grandiosos sentimentos franceses fazendo-os brilhar por toda a eternidade.

Gonzago É isso aí, Jean. A França precisa de você. Ela só tem que ficar sabendo disso. Mas...

Racine O que é?

Gonzago Você tem um buraco na casaca. Bem ali. (*aponta para a barriga dele*)

Racine Merda. Eu tinha costurado.

Gonzago Coloque a mão na frente para cobrir o buraco. Desse jeito ficará com ar de aristocrata.

Racine olha incrédulo. Que irmão idiota que o destino lhe deu de presente.

Barão, 19 anos, pula pelo buraco de uma janela, caindo justamente entre os irmãos. Faz uma pirueta no ar e cai de pé. Ele é um rapaz bonito, está transpirando e exultante.

Gonzago Ótimo, Barão. Seu peido foi sublime.

Racine (*torcendo a boca*) Sublime.

Barão Merci. Estão bem acomodados?

Racine Estarrecidos.

Gonzago Merci.

Barão Bom, estou voltando para a tourada.

Dirige-se até uma parede onde encontra o seu próximo figurino. Enquanto se troca, a ruiva Madame du Parc entra no palco, primorosamente vestida como uma duquesa. Sob os aplausos da plateia invisível, Racine vira-se para falar diretamente com o público.

Racine É a primavera de 1664. Estamos nas coxias do Palais Royale, no teatro do grande

Molière, que Boileau batizara de o contemplativo; de quem Corneille afirmava que era o sábio da ingenuidade encantada. A quem eu apenas tinha assistido uma vez e já estava me sentindo (*torcendo a boca*) arrasado pela profunda idiotice e vulgaridade, não apenas de Molière, mas também do público de Paris.

Escuta-se uma gargalhada distante.

Racine Suas gargalhadas horrendas, suas panças tremulantes, seus dentes à mostra, suas escandalosas bocarras abertas, matracando como selvagens.

Renée (*falando para os maquinistas detrás de uma coxia*) Escuro em quatro. Quatro, três, dois...

Barão atravessa o palco vestido de Anjo, pedalando histericamente um monociclo. Os atores gritam e caem enquanto ele passa. A música aumenta junto com uma gargalhada geral.

Armande (*por causa da gritaria*) Cuidado, Anjo!

No escuro, escuta-se o estrondo da batida do Anjo contra uma das paredes. As risadas vão sumindo.

Palco do Palais Royale

Comandando sua companhia de comediantes, Molière fica de joelhos e com os braços abertos. Ele tem 45 anos, mas é ágil como um jovem bailarino. Usa cabelo comprido e camisa com os punhos das mangas desabotoados. Atrás dele ajoelham-se as duas mulheres da sua vida, a mais jovem, Armande, tem 19 anos e a outra, Madeleine, é de uma beleza madura aos 49 anos. Parecem ser a mesma mulher com idades diferentes, de fato são mãe e filha. Atrás delas ajoelha-se o restante da companhia, a ruiva du Parc, o belo Barão e Renée, a cozinheira e assistente de direção.

O Rei entra no palco aplaudindo discretamente. É o esplendido Rei Luiz XIV nos seus radiantes 25 anos, "o homem mais belo da Europa" segundo os

cronistas, alto e magro, cabelo e bigode castanho. Um passo atrás, à sua direita, o frio e experiente Arcebispo Péréfixe, na sua batina vermelha, só finge aplaudir; outro passo atrás, à sua esquerda, La Fontaine, 47 anos, aplaude sinceramente.

Rei Bravo, Molière! Bravo! Quanto engenho, quanto brilho. Quanta, quanta... candura, La Fontaine!

La Fontaine Sem dúvida, majestade. Quanta candura e inocência.

Rei Isso é melhor, quanta inocência.

Lully E quão radiosa ingenuidade.

Rei Ingenuidade? Não, nem um pingo de ingenuidade. É radiosa demais, Lully. Mmmm...

La Fontaine Preciosa.

Lully Que tal, graciosa, majestade?

Rei Eu já não disse isso antes?

Lully Certamente, majestade, e foi perfeito.

Rei Em todo caso temos nos deparado com dois adjetivos primorosos. Não é verdade, meu mestre das Letras? (*refere-se a La Fontaine*) Não existe ninguém no meu reino mais gracioso e inocente do que Molière.

Perplexos e despenteados, Racine e Gonzago, infiltram-se pelo fundo do palco. Racine coloca a mão direita elegantemente sobre a barriga.

Rei Monsenhor, você não acha que Molière é nosso São Francisco de Assis?

Arcebispo Majestade, eu acho que as damas deveriam cobrir seus decotes escandalosos na presença de um sacerdote.

O Rei puxa um lenço de sua manga e entrega para Madeleine cobrir o peito. O mesmo é feito por La Fontaine e Lully que oferecem seus lenços para Armande e a du Parc. Durante a revoada de lenços:

Rei Depressa, senhoras.

La Fontaine (*baixinho*) Depressa, senhoras, que nosso Arcebispo é muito fraco à tentação da carne.

Risadas comportadas.

Arcebispo Sobre sua pergunta, majestade, permita lembrar alguma de nossas aulas de religião.

O Rei muda o pé de apoio. É imitado pelos demais, todos se preparam para escutar uma exaustiva aula de religião.

Arcebispo (*fazendo uma citação*) “Não é à toa que o afortunado ri na Terra. Fica encantado com tudo porque ele tem tudo, até o momento em que não tem mais nada, então se lamenta enquanto a cinza chove sobre sua cabeça.”

Gonzago São João Crisóstomo.

Arcebispo Quer dizer, por que Molière não poderia ser feliz? Suas boas relações têm lhe proporcionado uma fortuna considerável. Vive cercado pelo amor do próximo. O Rei ergue sua mão para protegê-lo. Mas, suponhamos, por um instante, que ele perdesse tudo. (*o Arcebispo desfruta da tensão provocada*) Suponhamos que perdesse de repente seu dinheiro. A adoração do povo. Os favores do Rei. O que veríamos então é o que existe por debaixo da máscara feliz do comediante. A dor comum dos mortais, cuja alegria provém dos prazeres deste mundo, não da graça divina, diferente do casto São Francisco, cuja graça provinha de Deus.

Rei La Fontaine?

La Fontaine Majestade, a questão levantada pelo Arcebispo é a seguinte: a felicidade de Molière é tão superficial e mutável quanto os prazeres deste mundo? Ou sua alegria é incondicional porque provém do único ser constante que é Deus? Conhecendo Molière, eu aposto na segunda. Molière, tal qual um santo, não deixaria de rir ao abismo.

Arcebispo Ah, essa é aposta de La Fontaine.

La Fontaine Efetivamente, eu aposto nisso, Monsenhor.

Arcebispo E qual é o valor da sua aposta? Talvez, quinhentas libras?

Escuta-se um oh! dos espectadores.

La Fontaine Ah! Eu...

Lully Monsenhor, humildemente, eu aposto mil libras que Molière continuaria rindo mesmo numa cruz e vestindo uma tanga.

Outro oh! dos espectadores.

Arcebispo Cinco mil libras, Lully.

Lully Cinco mil e uma, Monsenhor.

Risadinhas.

Arcebispo Trinta mil, Lully.

Mais um outro ooooooh! dos espectadores.

Lully Monsenhor, de repente seu argumento me convenceu, sobretudo os números. Se eu tivesse trinta mil libras construiria um palacete em Paris.

Risadas breves e nervosas.

Rei E você, Molière, não aposta? Ou declara-se ignorante, qual margarida dos campos, sobre a origem da sua graça.

Molière Alteza, eu acredito que para ser eternamente feliz só preciso da sua permissão para trocar de joelho.

Enquanto os espectadores riem.

Rei Monsenhor, aposto trinta mil libras pela alegria eterna de Molière. E você, Molière, pode trocar de joelho.

Enquanto os atores trocam de joelho, a cortina frente ao palco fecha-se rapidamente.

Perante a cortina

O Rei aparece risonho e solto perante a cortina, seguido por sua comitiva. Todos se encaminham para a saída.

Rei Uma tirada divina, você não acha?

La Fontaine Inspiradíssima, Alteza.

Rei Trocar de joelho.

O Arcebispo e Gonzago ficaram para trás, eles falam em voz baixa enquanto encaminham-se para a saída.

Arcebispo Ah, sim. Racine, Jean Racine.

Gonzago O meu falecido pai falava do senhor..

Arcebispo Suicidou-se.

Gonzago Infelizmente, Monsenhor.

Arcebispo O que você sabe fazer além de rezar?

Gonzago Meu irmão e eu fizemos estudos superiores.

Arcebispo Sabe reconhecer venenos?

Gonzago Venenos? Posso aprender se alguém me ensinar.

Arcebispo Impossível, meu provador de venenos morreu faz duas semanas. Procure-me no arcebispado.

Abre-se a cortina. Estamos novamente no Teatro do Palais Royale.

Palco do Palais Royale

Racine continua com a mão direita na barriga, escondendo elegantemente o buraco de sua casa-ca. Atrás dele estão sendo arriados dois candela-bros de cinquenta velas que iluminaram o palco durante o espetáculo. Barão e Renée agitam os braços organizando a descida.

Madeleine surpreende Racine pelas costas.

Madeleine Monsieur Racine?

Racine Madame Molière.

Racine pega com sua mão esquerda a mão de Madeleine para beijá-la.

Racine Madame, admiro muito seu filho. E a senhora também, certamente. Atriz inigualável, mãe de um gênio que graças à justiça dos anjos...

Madeleine Quando chegou a Paris?

Racine Faz três dias, vim especialmente para...

Madeleine Isso explica tudo. Venha, ele vai recebê-lo.

Ela vira-se e começa a andar enquanto Racine a segue intrigado.

Racine Explicar o quê?

Madeleine Que o senhor não saiba que eu não sou a mãe de Molière. Sou a mulher dele faz vinte anos.

Racine Desculpe, me perdoe. Realmente eu não sei como... Não sei o que dizer.

Madeleine Não fale nada. É mais sábio.

Madame du Parc entra caminhando no sentido oposto a eles. Música de amor à primeira vista. Ela está tirando o apertado corselete, Racine vira-se e caminha de costas antes de deixar o palco, para poder ver por um momento o busto desnudo da mulher ruiva. Nesse instante, aparece Lully que persegue o Barão, eles se beijam na boca. Racine fica pasmado com a cena. Depois, fica desorientado, dá uns passos no rumo errado, percebe isso, gira em torno de si e finalmente sai pelo lugar por onde saiu Madeleine.

Camarim

Um biombo, uma mesa pequena, taças, uma garrafa e duas cadeiras. Molière e Armande entram, ele a está beijando.

Molière O que você quiser.

Armande O que eu quiser?

Molière Farei de você a atriz mais famosa da França.

Armande abraça Molière, ri em seu ouvido. Molière fica de joelhos e se enfia debaixo do vestido de Armande.

Armande Ai, não, não, não. Devagar. Ai! Ai, assim! Desse jeito, sim.

Molière (*falando debaixo do vestido*) Tenho uma surpresa para você. Tem um padre esperando para nos casar.

Armande (*assustada*) Quando?

Molière Hoje à meia-noite.

Armande Não.

Molière Não, o quê? Não está contente?

Armande Não, mas... Sim, mas... Mudei de ideia.

Molière Mudou de ideia?

Armande (*cobrindo-lhe a boca com a mão*) Deixe-me falar. Você sempre me interrompe. Deixa eu explicar.

Breve silêncio.

Armande Molière, me deixe ser sua amante em segredo. Não quero que minha mãe fique envergonhada.

Molière (*afastando-lhe a mão*) Armande, sua mãe e eu não estamos casados pela igreja.

Armande Mas, dormem juntos faz vinte anos.

Molière Faz oito anos que não fazemos amor.

Armande Não quero saber.

Molière Você sabe do que a gente fala na cama?

Armande Não quero saber!

Molière Sobre a administração do teatro.

Madeleine para um instante no corredor, ela ouviu parte da conversa. Depois, continua a andar, muito devagar, completamente esquecida do homem que a segue, de Racine.

Armande Ela dirá: "Por que tinha que ser justamente com a minha filha? Por que não foi...?"

Molière Eu tentei com quantas atrizes? Se não fiquei sifilítico, foi por milagre. Como é que fui me enamorar da sua filha, justamente da sua filha...

Madeleine desfalece e apoia a mão na parede.

Armande Não perdemos nada mantendo nosso caso em segredo.

Molière Armande, você carrega uma criança nossa.

As pernas de Madeleine dobram. Ela está prestes a cair, mas Racine a ampara. Madeleine fica olhando para este desconhecido.

Molière Você quer que nosso filho seja um bastardo?

Pausa. Madeleine dirige-se à porta com passos incertos; Racine, galante, estende-lhe a mão para que se apoie. Enquanto isso, no camarim.

Armande Tudo bem, mamãe vai ...

Molière Vai entender.

Armande Se por acaso mamãe...

Madeleine bate à porta. Molière e Armande ficam amedrontados.

Madeleine Molière.

Molière e Armande movimentam-se rapidamente, ela esconde-se detrás do biombo, ele aparenta indiferença.

Molière Madeleine! Eu estou aqui com... (*abrindo a porta*) Entra, entra. Estou, estou aqui com ... (*procura Armande com o olhar*) Com ...

Madeleine Você ia receber *monsieur* Racine, lembra?

Molière Ah, sim, é verdade. Entre, entre, sente-se, por favor. Corrigindo, sentem-se. (*Molière pega a garrafa de champanhe*) Aceitam um...

Madeleine vai embora, apressada. Breve pausa, Racine e Molière olham-se. Os dois homens começam a falar ao mesmo tempo.

Racine Meu senhor, eu agradeço infinitamente...

Molière Que bom que o senhor veio, mas...

Pausa curta. Os dois recomeçam ao mesmo tempo.

Molière Tenho um encontro daqui a pouco e...

Racine Fico deslumbrado com sua genialidade inigualável.

A expressão deslumbrado, fica suspensa no ar. Racine torce a boca e a rolha do champanhe es-

toura. Molière serve duas taças, entrega uma para Racine.

Molière Senhor, pela alegria...

Encostam as taças. Mas, antes de Molière conseguir beber...

Racine Para que o senhor nunca perca nenhuma de suas graças e para que a aposta do senhor Arcebispo jamais aconteça.

Encostam novamente as taças e bebem. Atrás do biombo, Armande tirou o vestido.

Racine fica surpreso com o borbulhar do champanhe que lhe provoca cócegas.

Molière Vinho branco com ar. Uma feliz invenção do povo da região de Champanhe. (*Molière deixa sua taça na mesa e senta-se em uma das cadeiras*) Agora, falando de coisas sérias... Saiba que daqui a pouco tenho um compromisso e... Quer dizer... (*pega o manuscrito que estava na mesa, na capa desponha a palavra Tragédia*) Tenho lido sua tragédia. Gostei. É ...

Racine (*faminto de adjetivos*) Gostou? É...

Molière É... É muito... Muito... muito... muito trágica. Bem no estilo de Corneille, não é verdade?

Racine Então vai me montar, *monsieur*.

Molière (*surpreso*) Montar o senhor? Montar em que sentido, senhor?

Racine Montar a minha peça. É uma maneira de falar.

Molière ri pegando no joelho do jovem escritor. Racine fica ainda mais tenso com o contato físico.

Molière Certo, uma maneira de falar. O senhor falou de montá-lo como dramaturgo. Agora muito bem, o senhor prefere que o monte por trás ou pela frente?

Molière volta a rir. Atrás do biombo, Armande também ri, Racine torce a boca. Molière caminha

para trás, aproximando-se do biombo, silenciando a jovem.

Molière Desculpe, não consegui me conter. Como estava dizendo, falemos de sua tragédia. (para Armande) Shhh! (para Racine) É sua primeira tragédia? (Armande dá uma palmada na bunda de Molière, este pula)

Racine Desculpe?

Molière (muito sério) Estou dizendo que deve ser a sua primeira tragédia.

Racine Não, *monsieur*, a segunda. Levei a primeira para a companhia do Marais.

Molière Eles são muito bons de tragédia.

Racine Fui aconselhado por eles...

Molière Meu amigo, escute o conselho deles. Se alguém sabe alguma coisa sobre tragédias, são eles.

Racine Para tacar fogo nela.

Molière Ah! Bom! Gente de teatro costuma ser cruel.

Armande surge por trás do biombo, usando um lenço de seda, pega a taça de champanhe de Molière e encaminha-se para a saída.

Molière (acompanhando a saída dela, fala baixo) O que falo para o padre? (com insistência) Armande, o que eu falo para...

Armande joga champanhe nele e sai.

Molière Isso quer dizer sim ou não? (para Racine) Desculpe outra vez. É a minha... A filha da minha... Resulta que hoje estou um pouco atrapalhado. Onde estávamos?

Racine Estávamos falando de o senhor montar a minha tragédia.

Molière Ah, sim, de montá-lo. *Monsieur* Racine, eu vou ser muito sincero com o senhor... (Molière volta a sentar-se na cadeira)

Racine O senhor pode ser brutalmente sincero comigo. Faça o favor.

Molière A última vez que montei uma tragédia o público jogou maçãs.

Racine Que desacato.

Molière A temporada foi um desastre e acabei machucado. Sua tragédia, eu dizia, é fascinante, fascinante. Mas, não quero levar o senhor ao fracasso.

O olhar de Racine fica umedecido, ele junta as mãos como quem implora a Deus Pai.

Racine Eu tenho certeza de que o senhor pode ser um grande ator trágico.

Molière Não, não acredito.

Racine O maior ator trágico da Europa. Com o texto apropriado, seu prestígio aumentaria incrivelmente.

Molière Sei que fazer o público sofrer dá mais prestígio, mas...

Racine Você escutou o que o Arcebispo falou sobre a comédia.

Molière Péréfixe é apenas um espectador.

Racine Assim como os membros da Real Academia de Artes.

Molière Trezentos espectadores.

Racine Mas, são eles que vão escrever a história, *monsieur*.

Molière *Monsieur* conhece outro tempo além do presente?

Racine Insuportavelmente leve, é o que dizem os acadêmicos sobre o senhor. Banal e desprovido de transcendência como uma bolha de sabão.

Molière Gostei da metáfora, essa é a minha aspiração, ser tão leve quanto uma bolha de sabão.

Racine Reconheça, mestre, a tragédia é o maior gênero artístico, o mais verdadeiro porque se aventura nas profundezas da vida. Lá, onde tudo não é outra coisa do que ruínas, cadáveres e esquecimento.

Molière Escute a dica de um velho comediante.

Racine Sou todo ouvidos, mestre.

Molière Não seja presunçoso.

Racine (fica de boca aberta)...

Molière Não pretenda bancar Deus. Nem o se-

nhor, nem eu, nem o padre Péréfixe, ninguém sabe nada do futuro, muito menos da morte. Agora, todos conhecemos o segredo da nossa existência.

Racine Que segredo?

Molière Se o senhor ainda não percebeu, vou traduzi-lo para o idioma dos homens, apesar de ficar reduzido. A cada momento, por mais pressa que tivermos, devemos fazer uma parada, um silêncio e fazer uma escolha. Escolher por exemplo ser leves ou pesados. (*piscando um olho*) Ser leve sempre é melhor. Por causa disso, a comédia enche os teatros e a tragédia os esvazia. Bom, agora tenho que ir.

Racine (*desesperado*) Não! Mestre, fique mais um pouco, pelo amor de Deus.

Molière ri.

Racine (*pelo público, mas sem olhar para ele*) De repente ele estava rindo não sei do quê, na minha própria cara.

Molière Não, *monsieur*. Sinto muito mais agora tenho que...

Levanta-se, aponta para a porta, onde surge Armande indo em direção a eles, Molière continua falando, mas não conseguimos escutá-lo. Só escutamos Racine, que também se levantou da cadeira.

Racine Pensei, meu Deus, que decepção enorme. Então esse era o grande poeta Molière, um sátiro, erotômano, libertino, lúbrico, blasfemo, obsceno...

Molière Foi uma honra para mim também.

Racine Beirando os cinquenta anos e enrabichado pela filha!

Molière Não deixe de me enviar suas próximas comédias.

Racine Desculpe, eu quis dizer, sua quase filha, sua enteada, a filha da sua amante de vinte anos.

Molière Desculpe, eu quis dizer, suas tragédias.

Racine Uma jovem coquete de beleza e inteligên-

cia levemente abaixo do normal que chama Molière na intimidade de...

Armande Piolhinho.

Racine Piolhinho! Pensei em me suicidar.

Molière retira-se caminhando de costas, na direção em que é levado por Armande.

Molière Boa noite, fique à vontade. Pode acabar o champanhe, mas tome cuidado ao sair, o corredor está muito escuro.

Racine Me afogar nas águas verdes do rio Sena, como fez meu pai.

Molière (*saindo e piscando um olho*) A gente não quer tragédias aqui.

Racine Meu Deus, para que tanto sofrimento se a morte cura tudo.

Longo silêncio.

Racine Fiz o contrário, fui embora para longe. Para um convento nas montanhas, tentando derrotar meu orgulho, fazendo trabalhos vis como esfregar o chão e lavar batinas.

Na sala do Arcebispo

Gonzago entra sorrateiro, vestindo batina nova.

Gonzago (*fala abrindo os braços*) E nem sequer se despediu do irmão.

Racine aproxima-se e dá um abraço caloroso em Gonzago. Ambos passeiam enquanto conversam.

Racine Pelo menos deu para escrever outra tragédia.

Gonzago Já faz três anos daquilo.

Racine De querer me jogar no Sena?

Gonzago Não, do casamento incestuoso de Molière. O Arcebispo convocou-o para falar sobre isso.

Racine A mim?

Racine torce a boca.

Gonzago Jean, você tem que dar um jeito nessa careta.

Racine (*saindo*) Não é uma careta.

Gonzago (*saindo também*) Não é não?

Racine (*torcendo a boca*) É um tique. Uma doença inglesa.

Num salão do arcebispado

Racine (*entrando*) O médico disse que tenho que puxar o dedo para enganar o tique e que não posso ficar angustiado. Mas eu não fico angustiado, doutor. Corneille, na minha idade, já tinha conquistado Paris com *O Cid*; e eu ainda não consegui pôr no palco uma única peça produzida pela minha pena. Eu disse para o médico: “Doutor não estou angustiado, estou profundamente desesperado”. “Mas não tem porque ficar assim”, ele disse. Depois, tomou minhas últimas moedas de ouro. Merda!

Gonzago É verdade, o mundo é uma merda. Amém!

Racine Não, merda, merda, literalmente merda! Tenho pisado na merda. Quem anda por aqui? Cavalos?

Racine vai saindo.

Gonzago Jean, você promete não fazer jogo de palavras com o Arcebispo?

Racine (*do lado de fora*) Merda.

Outro salão. Ainda no arcebispado

Música sacra. Entra o Arcebispo seguido de Racine e Gonzago.

Arcebispo Flandres. O problema da França é Flandres.

Racine Flandres.

Arcebispo Flandres.

Caminham três passos em silêncio.

Racine É uma metáfora, padre?

Arcebispo Flandres é um território do império espanhol vizinho ao Mar do Norte.

Racine reprime uma careta puxando-se um dedo.

Racine Certamente.

Arcebispo Um território com um litoral por onde a França tem sido e ainda pode ser invadida pelos seus inimigos. Flandres pertence ao nosso rei Luiz por linha direta da sua mãe; para conquistá-lo, a França dispõe hoje de um numeroso exército pronto a combater. Além do que, partindo de Flandres, a conquista da Holanda seria muito mais simples. E a Holanda, como todo mundo sabe, é a atalaia perfeita para controlar a Europa.

Dão um passo em silêncio.

Arcebispo Você deve estar se perguntando, o que detém nosso rei?

Racine Isso, o que detém nosso rei?

Arcebispo Coisas sem importância. As adoráveis damas da corte. As festas de Paris, cada dia mais suntuosas. A fábrica de louças que será inaugurada este mês pelo Rei. A granja produtora de *foie gras*. O inusitado florescimento das artes, os novos passos de dança...

Gonzago O balé.

Arcebispo A nova forma de cantar.

Gonzago A opereta.

Arcebispo Ou as novas formas de fazer o público rir, as comédias de Molière.

Dão dois passos em silêncio.

Racine Imbecilidade tamanha.

Gonzago puxa o braço de Racine e lembra-o que prometeu não fazer jogo de palavras. Saem.

Na sala do Arcebispo

Uma escrivaninha, uma cadeira e um pequeno tapete persa, o Arcebispo entra pisando nele.

Arcebispo Justamente, uma imbecilidade tamanha. (*aproximando-se da escrivaninha*) A França se diverte em demasia, *monsieur*, o Rei fornicava em demasia, experimentando posições inéditas e variações orientais; come em demasia e se excita em demasia, ingerindo cada vez mais substâncias tóxicas. Veja por exemplo o... Gonzago!

Racine Vinho branco com ar. O champanhe.

Arcebispo Não. Esse troço muçulmano, Gonzago.

Gonzago O tabaco.

Arcebispo Muçulmano e afrodisíaco. Que transformou a condessa Recamier em prostituta.

Gonzago O café.

Arcebispo O café.

Escuta-se música sacra, todos fazem o sinal da cruz, o Arcebispo senta-se em sua escrivaninha.

Arcebispo Ninguém, ninguém, *Monsieur*, quer se dar ao trabalho de fazer algo tão árduo e incômodo como construir um império. Pode repetir, imbecilidade...

Racine Imbecilidade tamanha.

Arcebispo Por isso, a nossa aposta contra Molière é fundamental. O senhor está entendendo?

Racine Eu... não, não completamente.

Arcebispo O rei assiste às comédias de Molière por algo que vai além do riso. Ele colhe palavras, frases. Procura uma filosofia que explique, que lhe permita entender o espírito novo que paira no reino.

Racine Que é?

Arcebispo O espírito da frivolidade. Jean Racine, se ganharmos a nossa aposta contra Molière, o rei nos dará muito mais do que trinta mil libras. Nos dará sua atenção. Se conseguirmos desviar sua atenção dos prazeres mundanos em direção ao céu e então mostrar-lhe que existe outro destino para a França, um destino que enobrece o sacrifício e a disciplina do reino... Bom, neste caso, a França governaria o mundo inteiro.

Racine Seria algo incrível.

Gonzago É por isso que monsenhor Péréfixe o convocou. (*a um gesto do Arcebispo, Gonzago tira uma carta da manga*) É uma carta escrita pela enteada de Molière.

Arcebispo Enteada e esposa. Já que ele a tornou uma mulher honesta quatro meses atrás.

Gonzago “Meu amado, mais do que amado, precioso... Na tarde passada, quando você introduziu sua lança pela minha garganta, saíram borboletas da minha boca.”

Os três entreolham-se, constrangidos. O Arcebispo bebe um gole de água.

Gonzago “Espero ardentemente por você, como toda segunda-feira às cinco da tarde. Armande.” (*fechando a carta*) Não está endereçada a Molière.

Monsenhor olha lentamente para Racine.

Arcebispo O seu irmão me disse que você pretende iniciar Molière nos mistérios da tragédia.

Numa indicação do Arcebispo, Gonzago passa a carta para Racine.

Arcebispo Pode iniciar.

Racine fica piscando por causa da terrível ordem. Depois, pega a carta.

II

Jardim na casa de Molière

Racine e Molière, este com um galho na mão, olham para o chão com muita atenção.

Molière É uma depois da outra, depois da outra.
Formicas exsectoides.

Racine O senhor deve estar sentindo-se o próprio Rei contemplando a magnitude do seu reino.

Molière Muito mais do que disso. Um Deus. Um Deus onisciente. (*ri suavemente*) O rei também mora no formigueiro. Bom, no caso das

formigas, é a rainha. Mora a três metros de profundidade, no centro da cidade subterrânea, cercada pelas formigas preguiçosas, as parasitas de luxo segundo o botânico Plínio, vale dizer, a aristocracia. (*apontando com o galho*) E olhe, lá vou eu entre as trabalhadoras. Carregando minha pesada folha de cada dia.

Racine reprime a careta puxando o indicador.

Racine Quanta modéstia.

A cozinheira Renée chega com uma bandeja e duas taças cheias de um líquido escuro.

Racine Então o senhor se vê dentro e fora do formigueiro.

Molière Sou aquele que está dentro e também aquele que observa. De outro jeito seria insuportável viver completamente imerso no formigueiro da vida.

Racine É verdade, me disseram que os últimos tempos tem sido terríveis para o senhor. (*para Renée, que entrega a taça*) Obrigado.

Racine bebe de sua taça e Molière pega a sua.

Molière Minha esposa perdeu a criança com três meses, justamente alguns dias depois de o senhor e eu nos conhecermos e...

Racine Ai! O que é isto?

Molière Café. Você vai gostando aos poucos.

Racine olha sua taça com desconfiança.

Molière Obrigado, Renée. (*Renée vai embora*) Olhe, lá vai Jean Racine equilibrando a palha como se fosse um obelisco, melhor como se fosse sua segunda tragédia. Uma carga formidável, Racine. Haja ambição, ânimo e vigor! Haa!

Racine começa a fazer careta, puxa o indicador e mexe a cabeça.

Molière O que foi isso?

Racine Nada.

Molière o imita brincando, faz uma careta, puxa o indicador e sacode a cabeça. Percebe que Racine ficou amargurado.

Molière Pare de sofrer. Estou apenas brincando.

Racine Mestre, acontece que é minha terceira tragédia. O senhor já conhece a minha segunda tragédia, agora quero que conheça a terceira.

Molière Vou ser franco Racine, tenho medo de ler. Cada vez que você me entrega uma tragédia, a tragédia toma conta de minha casa.

Racine Perdão, mas eu nunca...

Molière Foi outra brincadeira, Racine. Você é um cara muito esquisito, não se permite rir.

Racine dá um sorriso amarelo. Muda quando escuta o bater dos sinos de uma igreja ao longe. Racine fica nervoso e consulta o seu relógio de bolso.

Racine (*num tom carregado*) Cinco horas.

Molière É, são cinco horas. Eu estava dizendo...

Racine (*épico*) Monsieur Molière!

Molière Sim?

Racine Estão lhe pondo cornos.

Molière demora um pouco para tomar consciência do que escutou. Racine permanece absorto esperando a resposta.

Molière (*baixo*) Não!

Racine Sim! Infelizmente!

Molière Nãoo!

Racine Neste mesmo instante, *monsieur*! Exatamente às cinco da tarde!

Pausa.

Molière O que é isso, sua terceira tragédia?

Racine Tudo bem, mestre. (*começa a afastar-se caminhando de costas*) Se o senhor prefere assim. Mas, tem que assumir, está sendo traído.

Molière (*ofegante*) Jean, você tem provas?

Blackout. Rapidamente, desenha-se um corredor de luz na escuridão.

Corredor no Chateau Rosé

Racine e Molière caminham seguidos pelo estalajadeiro que vai iluminando o caminho com um candelabro. Molière está com a camisa desarrumada e leva um manto negro, seu aspecto é descomposto e febril, é vítima da doença do medo. O diálogo é rápido e sussurrado.

Racine O senhor vai à frente.

Molière Não posso. O coração... O coração está explodindo. Estou suando, tenho febre. (*tosse nervosa*) Estou muito doente. O ar... (*volta a tossir*) Está me faltando o ar.

Racine Seja discreto. O estalajadeiro conhece o senhor.

Molière É mentira. Eu não o conheço. Nunca o vi.

Racine O senhor é famoso, *monsieur* Molière, todo mundo o conhece.

Molière fica assustado; perto da porta, Racine segura-o pelo ombro.

Racine Pague o homem.

Molière olha apavorado, não consegue entender.

Racine Dê uma gorjeta.

Racine pega a algibeira do cinto de Molière e paga. O estalajadeiro, por sua vez, entrega a chave e o candelabro.

Molière Jean.

Racine (*para o estalajadeiro*) Pode ir embora.

Molière Jean.

Racine Aqui está seu dinheiro, pegue.

Molière Não. Compre uma casaca decente, sem rasgões.

Racine Obrigado. (*abrindo a porta*)

Molière Percebeu, Jean? Meu primeiro nome é Jean e o seu também é Jean.

Racine É uma coincidência incrível. Pode entrar.

Molière Jean, nunca esquecerei esta prova de amizade. Jean, você tem que ser meu secretário.

Racine (*embasbacado*) Seu...?!

Molière Sim, meu secretário. (*dá meia volta e foge agressivo*) Agora vamos embora, temos muito trabalho a fazer.

Racine, porém, o alcança em duas passadas, pega-o pelos ombros e o empurra em direção à porta aberta.

Racine Não faça isso, entre mesmo assim. Vamos, entre. (*empurrando-o*) Em todo caso é o mais correto e corajoso a fazer.

No interior do armário no Château Rosé

Diversas roupas estão penduradas numa barra de ferro. Molière e Racine sentam atrás das roupas.

Molière (*continua sussurrando*) Tudo bem, eu entro, eu entro. Entro e sento, pronto. Estou me sentindo muito mal. Tenho febre. Jean, você acredita que Cristo morreu para nos salvar? Jean, venha filosofar um pouco comigo.

Racine, afastando as roupas.

Racine Molière, eles abriram um buraco para olharmos. Vou retirar o tampo.

Molière Espera aí, Racine. O ciúme, o ciúme é algo bem natural. Imagine que você está prestes a tomar sua sopa e eis que chega um faminto e passa na sua frente, você vai ficar irritado e aborrecido.

Racine Certo!

Molière A mulher é a sopa do homem, se outro indivíduo toma a nossa sopa, a gente fica muito bravo. Você não acha?

Racine Acho repugnante. Moralmente repugnante.

Molière Mas, é engraçado ou muito nojento?

Racine Mestre, tenha coragem de olhar a dor nos olhos. Se alguma coisa eu posso ensinar ao senhor, é isso.

Molière olha fixo nos olhos de Racine. Racine vira-se para retirar o pedaço de gesso que cobria

o buraco da parede. À medida que Molière aproxima o olho do buraco, o aposento contíguo vai iluminando-se e surge uma penumbra iluminada por velas.

Armário e quarto no Château Rosé

Armande está nua na cama fazendo amor com um amante que não conseguimos identificar.

Armande vira-se soluçando, agora podemos ver o rosto do amante, mas é apenas por um instante porque quando Molière retira o olho do buraco, o aposento escurece.

Molière *(depois de uma pausa)* Faz dez anos, não, doze anos, eu recolhi uma criança órfã. Eduquei, dei teto e comida. Eu fiz dele o melhor galã cômico da França. *(chorando)* Barão é o nome dele.

Racine puxa uma pistola de sua casaca e deposita na mão de Molière.

Racine Quanta ingratidão. *(breve pausa, Molière fica assustado ao sentir a frieza da arma.)* O senhor tem que se lembrar que a porta foi preparada; primeiro tem que puxar uma corda que sai pela fechadura, depois tem que destravar o ferrolho e abrir rápido. Molière, o senhor está entendendo? Molière, está entendendo?

Molière não responde, só pede silêncio levando o indicador aos lábios. Depois, dirige o indicador para o alto e fica olhando o teto durante cinco segundos. Durante esse tempo, Racine pergunta-se o que Molière está fazendo, enquanto o comediante escuta o silêncio.

Molière levanta-se e sai.

Ruído seco do ferrolho sendo destravado, o aposento volta a iluminar-se, Armande e Barão ficam assustados.

Armande Você ouviu?

Silêncio.

Barão Não.

Racine suspira satisfeito enquanto olha pelo buraco.

Barão penetra Armande com maior ímpeto, os gemidos crescem enquanto vemos a silhueta de Molière deslizar pelo aposento, rodear a cama, passar ao lado de um espelho e apontar a arma.

Os gemidos dos amantes vão aumentando.

Molière ficou pasmo, olha fixamente para o espelho e redireciona a arma para o espelho. Depois leva a arma a sua cabeça.

Blackout rápido. Escuta-se o som de um timbale forte e grave seguido de percussões suaves que vão diluindo-se.

Sala na casa de Molière

Molière está sentado em uma cadeira, ainda tem a pistola na mão.

Madeleine está fumando um cachimbo de vinte centímetros de comprimento, sentada numa mesa, observando Molière. É uma sala de burgueses bem de vida.

Molière Estavam tão lindos. Lindos de doer. Ele tinha umas coxas deste tamanho. *(mostra com as mãos, são o dobro do tamanho das coxas de Molière)* O peito como... O de uma estátua grega. Aí eu me deparei com o espelho, me olhei e pensei, meu Deus como sou feio. Alguém tem coragem de destruir tanta beleza? Podemos pedir à primavera que se entregue ao outono?

Molière procura a resposta no olhar de Madeleine.

Madeleine O senhor já começou a escrever a comédia da próxima temporada?

Molière *(ofegante)* É este o seu conselho?

Madeleine Não dá para sentir compaixão por um homem que esfaqueia o coração da sua mulher casando-se com a filha dela e depois, quando a filha faz o mesmo com ele, tendo um amante mais jovem, ele ainda se queixa.

Molière (*ofegante*) Da desgraça de ser feio.

Madeleine Reza o ditado popular: nasceu feio? Vá cantar!

Molière (*tossindo, furioso*) Eu não sei cantar.

Madeleine (*jogando um frascinho que Molière pega*) As gotas para sua asma. Aqui estão as contas da temporada. (*caminhando para a saída da sala*) Todas as entradas e saídas, para você revisar se quiser. Eu preciso logo da nova peça para fazer o orçamento.

Molière Devia ter me dado um tiro. Ainda posso fazer isso. (*tosse*)

Escuta-se o bater de uma porta ao longe. Molière fica sobressaltado.

Madeleine (*indo embora*) Bonsoir, chéri.

Molière pula tentando esconder a pistola. Mas, onde escondê-la? Coloca na cintura da calça, debaixo da camisa desarrumada e faz uma pose trágica. A mão direita sobre o peito arfante. Armande entra radiante, como quem acaba de fazer amor.

Molière Como foi sua tarde?

Armande Uma delícia.

Molière Uma delícia!

Armande A cidade fica bonita no outono. (*beija-o no rosto*)

Molière Certo. O outono tem seus encantos.

Armande arruma um seio no decote, coquete. Ao ver o seio, Molière explode de raiva.

Molière Senhora, não minta para mim, não mereço.

Armande É que é... Bom, eu... A...

Molière Está falando aramaico?

Armande Não...

Molière A mentira, minha senhora, é a raiz de to-

dos os pecados, inclusive do assassinato. (*pu-
xando a pistola*) Sabia disso?

Armande fica muda olhando fixamente a pistola.

Molière Falou Aristóteles.

Armande (*tocando-se o peito violentamente agitado*)
Como o senhor é culto.

Molière Pare de mexer nos seios! Estou lhe dando uma aula de ética. Bom, encurtando, existe alguma verdade para ser dita hoje?

Armande Preciso de uma cadeira.

Molière empurra violentamente uma cadeira, quase a joga em cima dela. Armande senta-se.

Molière Sim?

Armande Vou abandonar o senhor por causa do homem por quem estou... Perdidamente apaixonada.

Molière não se mexe, não demonstra qualquer emoção. Parece como se, de repente, tivesse perdido todo o sangue do corpo. Armande, pelo contrário, implora.

Armande Perdoe-me. Não quero fazê-lo sofrer. (*uma lágrima corre pelo seu rosto*) O senhor tem sido como um pai para mim. Mas, o que posso fazer se eu o amo? Amo. Amo. Amo.

Molière tosse sem parar, está ofegante, próximo de uma crise de asma.

Armande O senhor está bem?

Molière (*quase sem voz*) Pode ficar sossegada, vou arrumar tudo. Como sempre, a felicidade da senhora é a única coisa que importa. (*tosse. Fica furioso ao ouvir a risada de Armande*) Está rindo do quê?

Armande (*com um riso suave*) Obrigado, papai. (*beija-o*) O senhor é o homem mais sábio que existe.

Molière Não me chame de papai. Suba já para seu quarto.

Armande, agora obedece como uma boa filha, encaminhando-se para a saída.

Molière Suba para seu quarto, peça perdão a Deus e durma. Nunca mais voltará a ver o idiota do seu amigo.

Armande estanca, pasma.

Armande Mas...

Molière Mas, nada! Sobe!

Armande Amo ele, papai!

Molière Chega de me chamar de papai!

Acende-se uma luz que revela os atores da companhia, vemos também Renée e Racine que acompanham a ação com um texto na mão; sentados e aflitos, ambos assistem à cena.

Molière Sobe!

Armande Amo ele!

Molière lhe dá uma bofetada.

Molière É muito fácil, não ame mais. Agora, obedeça!

Armande: Amo ele! Amo ele! Amo ele! Que fala mais idiota, amo ele, amo ele, amo ele.

Molière Estamos reproduzindo uma certa conversa idiota que houve entre a senhora e eu.

Armande Qual é a vantagem de ser escritor se não pode melhorar a fala?

Molière estala os dedos pedindo o texto.

Molière Qual é a fala Racine? *(para Armande)* Disciplina.

Racine *(procurando no roteiro, com parcimônia)* Madame Molière fala... *(continua procurando)*

Molière aproxima-se da companhia de atores expondo seu caso para eles.

Molière Isso é o cúmulo! Apesar de tudo, você ganhou seu primeiro personagem protagonista; deixo você morar com seu amante na minha casa, ainda assim, a senhorita não gosta do meu texto.

Armande Falar dez vezes, amo ele...

Molière Não existe melhor arguição, é imbatível. Ou não? *(puxando Barão pelo colarinho da camisa)* Ela o ama, a este... Este asno.

Barão Asno!

Molière Lully, ele não é um asno?

Lully Um asno tão grande que todo mundo tira um pedaço.

Racine Silêncio! Para suas posições! Madame Molière fala ...

Imediatamente Armande e Molière voltam para suas marcações.

Molière Muito bem, Racine.

Racine Silêncio! Madame Molière fala: amo ele.

Armande Amo ele!

Molière Muito bem, obedeça e vá para seu quarto.

Armande Pode até me matar, minhas últimas palavras serão, amo e... Puta merda!

Armande começa a andar em direção à outra saída.

Armande Merda!

Molière, furioso, pega uma cadeira para jogar nela.

Molière Eu disse para ir para seu quarto, não para o jardim, criança teimosa.

Armande Seu velho gagá.

Molière Malcriada.

Armande *(enquanto vai saindo, fala a pior das ofensas)* Papai!

Molière joga a cadeira que se espatifa. Silêncio, ninguém sabe o que fazer.

Madeleine O que vamos fazer, então? Orçar uma cadeira por espetáculo? *(breve pausa)* Cada cadeira custa dez libras. Fui clara?

Barão O senhor podia espatifar-se, mas não a cadeira.

Molière *(ríspido)* Fora!

Madeleine Dez libras são...

Molière Fora todo mundo!

Lully Mestre, esses não são modos...

Molière Foooorra!!!

Todos fogem, menos Racine e Renée, que Molière chamou pelos seus nomes, bem como Madame du Parc, que ficou parada no seu lugar abanando-se com seu leque. Molière caminha, rodeado pelos seus assistentes.

Molière (neutro e sereno como um estadista) Será que a asma funciona?

Renée Fica lindo.

Molière E a tosse?

Renée Está tossindo demais, patrão.

Racine Seria melhor só jogar a cadeira.

Molière detém-se, interessado.

Molière Você acha mesmo?

Racine Certamente. E deveria aumentar a potência dramática da ação, empregando uma frase memorável como... O senhor permite que eu?

Racine pega uma cadeira e demonstra.

Racine O cornudo irado, quer dizer o senhor, ergue a cadeira e grita: "Vai para seu quarto!" Então, fica extasiado com a luz do sol e fala: "Oh sol, teu brilho escarnece da minha escuridão!" E depois joga a cadeira. (*Racine deposita a cadeira no chão, satisfeito*)

Madame du Parc aplaude, mas para diante do olhar sofrido de Molière. Silêncio. Molière escolhe as palavras para falar com seu jovem secretário.

Molière Jean, por favor... Vai procurar um pouco de vinho. Leva para a gente lá no estúdio. (*pega Renée pelo braço e retoma a caminhada*) Então, você acha que estou tossindo demais?

Racine é tomado pelo seu tique que, como pudemos constatar agora, ficou complicado e apresenta uma sequência de três tempos: careta inicial,

pução do indicador e tremor de cabeça, sendo tudo muito rápido e breve. Enquanto Racine olha Molière e a cozinheira se afastarem conversando, aproxima-se dele Madame du Parc.

Renée Acredite, a asma é comovente.

Molière Fica registrado. A asma.

Madame du Parc (*para Racine*) Vamos, eu o acompanho até a cave.

Renée Sobre esse negócio do sol: oh sol, blá, blá, blá. O sol não fica na sala, o sol fica no céu.

Molière (*saindo*) É verdade. Nunca vi Racine desse jeito. Armande está ótima, você não acha?

Racine Fico com vergonha de a senhora ver o pranto dos meus olhos.

Madame du Parc pega Racine pelo braço e o conduz até a saída. Enquanto saem, ela acaricia suas costas consolando-o.

Racine Minha senhora, existe algo mais cruel do que não ter talento? Existe. É ter talento no lugar errado. Entendo que minha exaltação épica pareça sofrida e inadequada no meio de comediantes. Mas, acredito piamente que eu conheço muito mais de teoria dramática do que uma cozinheira. Dou de presente um magnífico final de cena para ele que é um poeta de frases hesitantes, que não conseguem alçar voo. E ele me... me... Minha senhora, o que está fazendo a sua mão no meu traseiro?

Madame du Parc Estou possuída pela fúria do amor. A frase é sua, Jean Racine.

Racine apaixonou-se com a inesperada homenagem. Beija-a com fúria.

Aposento da Rainha no palácio

A Rainha Mãe é uma mulher pequena com aparência espanhola, tem 64 anos e o olhar perdido. Está sentada, estática. A seu lado, há uma pequena mesa com petiscos.

Escutam-se sons de primavera ao longe, o cantar dos grilos e, às vezes, o gorjeio de pássaros.

A iluminação aumenta. O Rei está sentado observando sua mãe. Também estão presentes, um pouco afastados: o Arcebispo, La Fontaine, o Primeiro Médico e Gonzago. Um guarda palaciano cuida da porta.

Rei Mãe... Não está me reconhecendo?

A Rainha não reage.

Rei Como pode acontecer isso? Ontem foi dar um cochilo e acordou sem memória?

Arcebispo Não quisemos incomodar o Rei, mas hoje voltou a acordar assim.

Rainha *(com sotaque espanhol)* Fifi?

Rei *(esperançoso)* Não sou Fifi. Sou Luiz.

A Rainha Mãe escolhe entre os pratos um pedaço de frango, separa dois nacos e oferece um ao Rei.

Rainha Fifi. Fifi. *(assoviano)* Cadelinha?

Rei *(contido, como se tivesse sido apunhalado)* Meu Deus!

Rainha *(assoviano)* Fifi.

Rei Quantas sangrias fizeram nela?

Primeiro médico Desde que isso aconteceu? Só duas, Alteza. E três purgativos.

Rei E toda essa tortura tem servido para alguma coisa, senhor Primeiro Médico?

Primeiro médico Tudo tem sido completamente inútil, Majestade. Nem sequer conseguimos dar um nome para esta...

Arcebispo Só resta rezar, Majestade. Talvez oferecer a Deus uma ação heróica que...

Rei *(com crescente irritação)* Sim, já sei o que o senhor vai dizer... A conquista de Flandres... Hoje também vai falar nisso, Monsenhor? Senhor Primeiro Médico, é evidente que o senhor não tem a mínima ideia de como salvar a Rainha Mãe. Sendo assim...

A ação fica congelada.

Arcebispo *(para o público)* Estava lá nos seus olhos. Finalmente surgiu a chama de uma vontade inabalável. Quando falou, nem sequer olhou para o Médico.

Rei À Bastilha!

O Médico, como atingido por um golpe, retrocede três passos e cai de joelhos. O guarda aproxima-se dele. O Rei deixa o aposento seguido por todos os presentes. Enquanto vai saindo, o Arcebispo fala com o público.

Arcebispo Nunca ninguém tinha visto uma alteração tão brusca e repentina do seu temperamento, parecia uma inesperada onda de orgulho e ímpeto. De repente, nosso jovial, charmoso e eternamente sorridente Rei Luiz, evidenciava o vigor, a firmeza e o brilho de um guerreiro de aço.

Outro salão no palácio

O Rei atravessa o salão apressado e sai em direção a um salão contíguo. O séquito que o acompanha estanca frente à porta. Bate um sino, uma, duas vezes. Entra uma Dama com Cara de Anjo; ela atravessa o salão diante do olhar encantado dos cortesãos, incluindo o Arcebispo. O séquito abre alas para permitir a passagem da Dama em direção à saída do Rei.

Arcebispo Gonzago, espie o que está fazendo o Rei.

Enquanto isso, Racine entra sem ser notado e Gonzago tenta avistar o que acontece no salão contíguo.

Gonzago *(depois de virar-se)* O Rei está fornicando.

Arcebispo *(para o público)* Isso não surpreende ninguém. É um costume muito francês.

Gonzago Com Madame...

Todos *(levando o indicador aos lábios)* Shhhhhhhh.

O Arcebispo continua falando enquanto dois padres trazem duas cadeiras. A ação continua sem

interrupção e as falas agora são ditas numa pequena sala do Arcebispo.

Pequena sala do arcebispo

Arcebispo Digo mais, é o remédio francês para as grandes paixões. Enfiar rápido entre as pernas de outra pessoa e derramar. (*transição*) Contudo, Jean, o episódio serve para ilustrar a nossa missão. O Rei tem uma ferida aberta por onde devemos entrar antes que ela se feche. Antes que sua mãe melhore ou morra. O Rei só dá ouvidos ao que falam nos teatros? Então, falaremos com ele através do teatro.

Gonzago entra do fundo com uma bandeja de prata.

Racine Ah? Quer dizer... Não estou entendendo direito.

Arcebispo Porque ainda não acabei de explicar. Antes, porém, seu relatório.

Racine Foi uma tragédia tal como o tinha previsto. Aborrecimentos em excesso explodiram a bolha aérea da comédia. Devo confessar que foi uma tragédia sublime.

Arcebispo Maravilha!

Gonzago coloca um copo de água na mesa do Arcebispo e entrega um livro para Racine.

Arcebispo Lê latim, certamente. É Tácito.

Racine (*lendo o título*) A vida de Nero.

Arcebispo Nero descobriu a dor na juventude, tentou fugir dela caindo na frivolidade, mas, na sua fuga, arruinou o Império Romano.

Racine Monsenhor quer dizer...?

Arcebispo Quer dizer que o que está acontecendo é obra da providência. Molière vai estreiar uma tragédia. Logo, ganhamos a aposta. Então, procuraremos a oportunidade para que o senhor apresente ao Rei, a este Rei ferido pela demência materna, as figuras de Nero e Agripa.

Racine Nero e Agripa?

Arcebispo Isso mesmo. O nosso Soberano é demasiado importante para aceitar opiniões alheias. Assim sendo, o senhor apenas mostrará a vida de dois Reis perante uma mesma situação, a morte de um ser queridíssimo. O Rei Nero foge da dor e chafurda no prazer aviltando o Império. O outro, o Rei Agripa, cresce no sacrifício e na guerra. “Ergo”, nosso jovem Rei Luiz falará três dias depois: Oh! Acabei de perceber que classe de Rei eu quero ser. E o senhor Jean Racine substituirá Molière nos favores do Rei. (*o Arcebispo bebe água.*) Quer dizer, se o senhor souber aproveitar a oportunidade.

Fecha-se a cortina.

Na plateia

Música alegre de clavicórdio. No meio do público, surge um Marquês do século XVII. Sexagenário e risonho, ele chega cumprimentando e pisando, sem querer, os espectadores, rumo a sua cadeira na primeira fila.

Marquês *Excusez-moi! Excusez-moi! Ah, Giscard! Bonsoir, Giscard! Crépé, comment allez vous? Ups! Excusez-moi! Aaah, Majesté!* (*faz uma grande reverência em direção ao camarote do Rei*)

No camarote, o Rei Luiz, rodeado pelo Arcebispo e La Fontaine, cumprimenta, discreto. Por trás dele está Gonzago. A música aumenta e ouvimos uma canção grosseira e estridente. Abre-se a cortina e o Marquês aplaude e fala.

Marquês *Bravo! Beaucoup bravo!*

Palco do Palais Royale e camarote do rei

Madeleine é quem está cantando no palco. Às suas costas, Armande atravessa o palco sendo

perseguida por Molière. Este, por sua vez, é perseguido pelo Barão, que é perseguido por Madame du Parc.

O cenário reproduz uma sala na casa de Molière. Armande recebe de Molière uma bofetada no rosto. Risadas do público enquanto Barão tenta se enfiar entre ambos.

Armande Não. Pode deixar! Eu mereço apanhar.

Molière levanta a mão, mas desiste de bater e vira-se de costas. Está realmente alterado. Armande aproxima-se de Madeleine e de Madame du Parc, que esperam por ela para lhe dar alguns conselhos.

Molière *(para o público)* Seu olhar me desarma. Que coisa esquisita é o amor. É por causa destas traidoras que o homem fica sujeito a fragilidades enormes. Não existe nada mais frágil, mais perverso e mutável; nada mais infiel e, mesmo assim, a gente faz tudo por elas, por estas... Vacas!

Madeleine, Madame du Parc e Armande viram os rostos rindo como vacas.

Risos e alguns aplausos enquanto Molière dobra-se de dor. Armande volta até Molière, demonstrando certa compaixão e temor.

Marquês *(gritando no meio do barulho do público)*
Podem rir, idiotas, podem rir.

Armande repara por um instante no espectador inoportuno. Depois, retoma a cena.

Armande Escute, *monsieur*...

Molière Não, não, escute a senhora, está perdoada. Imagine o tamanho do meu amor pela senhora. Está perdoada, só peço que me retribua com seu amor. Que me ame.

Armande Mas, eu amo ... ele, papai.

Molière A senhora não tem coração. Saia da minha casa. Saia da minha casa!

De repente, o Marquês entra em cena puxando sua espada.

Marquês Isso mesmo! Saia da minha vida, sua cachorra.

Molière *(falando baixo)* Desculpe, mas quem é o senhor?

Marquês *(ameaçando Armande com a espada)* Não quero voltar a vê-la jamais.

Molière *(baixinho)* Saia do palco. Quem é o...?

Marquês Esta é minha vida, *monsieur*! Alegria geral.

Molière *(baixinho)* Desculpe, mas esta é a minha vida.

Marquês Isso aconteceu comigo e com aquela cachorra, ela deve ter contado para o senhor. *(dirigindo-se para os bastidores)* Teresa! Teresa du Parc!

Madame du Parc *(saindo por uma coxia)* Já chega, Marquês. Aquilo aconteceu faz vinte anos.

Marquês *(para o público)* Por causa dessa comediante larguei minha santa esposa e a minha família.

Madame du Parc *(para o público)* Eu tinha quatorze anos e era virgem. *(gargalhadas)* Ele me comprou do meu pai.

Marquês De repente, usando essas mesmas palavras cruéis, anunciou que amava outro.

Madame du Parc Ramon, eu tinha direito ao amor!

Molière Não querendo interromper, mas...

O Marquês arremete contra Molière. Madeleine grita para os maquinistas.

Madeleine Cortina!

Enquanto isso, Racine e Barão tentam expulsar o Marquês.

Renée *(gritando)* Cortina!

Fecha-se a cortina. Luz no camarote do Rei.

Rei Se a missa tivesse toda essa emoção, Mon-senhor! O senhor trouxe as trinta mil libras?

Arcebispo Faço a mesma pergunta, Alteza. O pú-

blico ri, porém Molière não fez outra coisa senão sofrer. Se olharmos com atenção, acabaremos por perceber que debaixo das risadas, Molière interpreta sua própria tragédia. E o povo, é lógico, simplesmente não percebe isso.

Rei (*aborrecido*) La Fontaine?

La Fontaine Bom, a verdade é que na comédia estão proibidos os sofrimentos intensos.

Rei Quem proibiu?

La Fontaine Aristóteles. E os guardiões da poética aristotélica, a nossa Academia de Artes.

Arcebispo O senhor pode olhar para vossa Academia de Artes. (*todos olham para o camarote oposto*)

Rei Por que estão tortos de raiva?

Arcebispo Porque o comediante fez uma tragédia sem lhes pedir permissão. Em todo caso, Majestade, a nossa aposta era pela alegria de Molière e não pela do seu público.

Rei La Fontaine?

La Fontaine É isso mesmo, Majestade, a aposta era pela alegria de Molière e não pela do seu público.

Rei (*zangado*) Pfff!

Abre-se a cortina.

Palco e bastidores do teatro Palais Royale

As coxias de pano foram descidas. No meio delas, num espaço em penumbra, estão Madeleine, Renée e Racine, que acompanham atentamente o roteiro da cena. Molière olha para o palco, desconsolado.

No palco, representando um bosque sob a clara luz do luar, Barão está diante de um padre.

Madeleine (*cochichando*) Foi gritando até a rua: é plágio, é plágio, o corno sou eu!

Madeleine e Renée riem cobrindo a boca.

Vestida de noiva, Armande aproxima-se de Molière. Este lhe beija a mão e a encaminha para o palco. Armande, seguida por Madame du Parc, ingressa no bosque fictício, juntando-se a Barão e ao padre.

Madeleine Silêncio! Agora o final feliz, que é obra e graça do autor.

Enquanto Barão fala, Molière repete baixo o texto que sabe de memória.

Barão e Molière O acaso realizou neste lugar o prodígio do amor. Venha abençoar o nosso desejo. Agradecemos aos céus porque, ao final, sempre prevalece o que é mais adequado.

Molière chora enquanto o padre abençoa os amantes.

Madeleine (*doce*) Que generosidade, fazer o casamento no palco.

Os amantes beijam-se na boca e Molière bate com o punho em sua cabeça.

Madeleine (*com extrema delicadeza*) Amanhã, o preço do ingresso será dobrado.

Racine dá um lenço para Molière.

Molière Jean, se o Rei riu dos meus infortúnios, talvez consiga aturar sua tragédia *Alexandre, o Grande*.

Racine fica confuso.

Molière Haverá uma pequena festa em palácio, o senhor poderá ler uma cena do seu belo Alexandre.

Madeleine (*para os maquinistas*) Cortina, devagar.

O palco começa a escurecer muito lentamente.

Racine Mestre, um ato.

Molière Tudo bem, meio ato.

Racine ajoelha-se emocionado e beija a mão do seu mestre. A luz aumenta no:

Palco, coxias e camarote do rei no Palais Royale

No palco, a companhia de Molière agradece os aplausos do público imaginário, os do Rei e de seu séquito.

Racine (para o público imaginário) Outono de 1668.

Os atores afastam-se para deixar passar Molière, que avança grave e magoado, até a beira do palco.

Racine (para o público atual) Molière avança sério, devagar, como se estivesse em transe, vai ao encontro da brisa do aplauso da multidão, enquanto nos camarotes do teatro a Real Academia de Artes em peso, o Arcebispo Péréfixe e o Rei olham agoniados para seu rosto suado e inexpressivo. (nos dois camarotes, surgem binóculos para ver melhor) Ainda não sabem se existe a felicidade para Molière. Durante o *Cornudo imaginário*, Molière sofreu, chorou e bateu; na plateia o populacho riu dos seus infortúnios. Porém, foi esta a intenção do artista ou o riso foi apenas consequência inesperada do seu fracasso? Lá, nos elevados camarotes, paira uma mesma pergunta com palavras diferentes. Quem ganhou a aposta sobre a alegria deste comediante magoado? Então, Molière, com gesto único e breve, define a aposta fazendo uma longa reverência, selando assim o seu próprio destino.

Molière faz uma grácil reverência.

Racine (acompanhando a ação) Ele joga seu chapéu para o ar e ri exultante pelo seu triunfo. O Rei pega o chapéu do seu comediante em pleno voo e o coloca em sua própria cabeça, estendendo a mão em direção ao Arcebispo de Paris, que nela coloca trinta moedas de ouro. No camarote oposto, o presidente da Academia declara: É uma comédia que não foge da dor, que transforma a dor! Mais uma inven-

ção que glorifica o reino de Luiz XIV. Então, nosso magnífico e sereníssimo Rei deixa-nos fascinados ao pronunciar cinco palavras que serão repetidas em todas as cortes da Europa, promovendo uma longa e bruxuleante constelação de admiração.

Rei Jean Baptiste Poquelin Molière, dançamos?

Blackout rápido.

Subitamente, a luz volta ao palco do Palais Royale

Molière movimenta-se dentro de um círculo de luz, dançando três compassos de uma música leve e sutil. Finalmente, Molière faz uma reverência e fala.

Molière *S'il vous plaît.*

Agora, surge outro círculo de luz sobre o Rei Luiz, que está reproduzindo os três passos marcados por Molière. O comediante observa atentamente o desempenho do Rei.

Rei (fazendo uma leve e apenas insinuada reverência) *S'il vous plaît.*

Na sequência, Molière marca outros três compassos, mais complicados, e o Rei os reproduz sem pestanejar. Terminando, eles sorriem e falam alternadamente um para o outro: S'il vous plaît.

Entra luz geral. Molière e o Rei aproximam-se dançando, juntam as palmas das suas mãos direitas e continuam dançando. Racine está entre os músicos. Deprimido, toca um crótalo com o indicador e o polegar.

O restante da companhia, La Fontaine e os nobres entram dançando pela coxia da esquerda.

Rei (indicando uma nova dança) La Ronde.

Começa a dança, a cada compasso os participantes vão trocando de dupla. Isso dura algum tempo. Depois, todos entrelaçam as mãos e, dançando, vão saindo. Por um momento, o palco fica vazio.

O anjo do monociclo atravessa o palco a toda velocidade. Blackout.

Intermédio III Jardim do palácio

Preparativos para a apresentação que está prestes a acontecer. Lully está afinando um violino, outro músico experimenta um timbale. Os atores da companhia arrumam as cadeiras para os convidados e atravessam o palco improvisado, uma plataforma de madeira e uma cortina, fazendo às vezes de ciclorama.

Molière, discutindo calorosamente com Racine, que veste uma túnica romana, contribui para aumentar a confusão.

Molière Nero? De que merda está falando? Quando escreveu esse Nero? Pensei que fossemos ler seu Alexandre, o grande.

Racine Mestre...

Molière O Alexandre que eu corrigi está primoroso, no ponto certo.

Racine Eu pensei que...

Molière Lully, toca mais baixo. Em que merda pensou?

Racine Não sei, pensei que Nero era mais apropriado que Alexandre.

Molière Ficou doido? É um rei vilão! Lully, ou o senhor afina ou a gente discute!

Armande, com figurino de Marte, chega atrasada e despreocupada.

Racine Madame Molière, essas são horas de chegar? Sempre faz isso, sempre.

Armande Devia ter se acostumado.

Barão Eles já saíram do palácio. Não vem ninguém da corte.

Racine (desconsolado) Por quê?

Armande O Rei tem vergonha de sua mãe.

Molière olha para os pés de Racine.

Molière O que é isso, meu Deus?

Racine calça sandálias douradas, adornadas com uma fita cor-de-rosa que se enrosca em seu calcanhar.

Racine Madame du Parc falou que, em Roma...

Molière ajoelha-se para retirar as fitas e guardá-las em seu casaco.

Molière Em Roma? Quem? As prostitutas de Roma. Racine, não fique nervoso.

Racine Não... Eu nunca fico.

Molière Não deixe que o nervosismo o perturbe. (levanta-se) Sobretudo, procure relaxar. (acariciando o rosto de Racine) Fique calmo. Esta é apenas a maior oportunidade da sua vida. (beija-o em ambos os lados da face. Racine sacode a cabeça, está apavorado)

Música suntuosa. No palco superior, aparece o Rei, conduzindo a pequena Rainha Mãe. Eles são acompanhados pelo Arcebispo, La Fontaine, Gonzago e Madeleine. Nota-se que a requintada arrumação da Rainha Mãe levou horas. Ela está com o rosto extremamente maquiado e tem os lábios pintados em forma de coração. Abana-se com um grande leque enquanto desce junto com o Rei.

Rainha Mãe (elogiando o entorno) Que agradável surpresa, Frederico. (pisca um olho para o Rei)

Atrás da cortina vermelha, onde se escondem todos os atores, inclusive Molière, escutam-se risos abafados.

Rei Sou eu, minha senhora, Luiz, seu filho primogênito. Sente-se.

A Rainha Mãe e o Rei sentam-se, depois deles senta-se o séquito.

Rainha Mãe (*para Madeleine, que está sentada atrás dela*) Muito engraçado, esse rapaz.

Os personagens de Nero-Agripa sobem ao tablado. Racine usa túnica romana e faz Nero. Barão é Narciso, veste-se de guerreiro romano, assim como Madame du Parc, que representa Burrhus. Lully apresta-se a dramatizar com sua música os momentos climácticos da peça; no fundo, os demais atores da companhia farão o papel do coro.

Encenação de Nero para o Rei e a Rainha Mãe

O tom é patético, as sílabas alongadas e os gestos largos.

Nero O que um rei pode fazer contra o tempo? Acaso pode deter seu curso? Pode fazer uma flor exaurida voltar a ser louça? Como arrancar dos braços da morte a minha querida, lívida e adoentada mãe, Agripina?

O Rei da França muda de posição em sua cadeira, não sabemos se está incomodado ou comovido. A Rainha Mãe fecha os olhos.

Nero (*levantando a voz*) Oh! Sempre estou fingindo que realizo algo. Enquanto comando a torto e a direito os assuntos de Estado, percebo, sem nada poder fazer, o ocaso de cada amanhecer e a tortura da velhice em cada jovem.

O Rei da França tira um lenço de sua manga, olhando de soslaio a Rainha que, ante a dor de Luiz, começa a rонcar.

Nero Não, Burrhus, deixe que Britanicus, o bastardo, assumo o trono. Eu não tenho mais nenhuma vontade de reinar.

Som de timbales, os personagens mudam de posição.

Narciso Majestade, a vossa melancolia é fundamental. Os outros, os de menor sensibilidade, jamais a conhecerão.

Coro Abençoados sejam.

Narciso Os outros, os mais fracos sucumbem com sua opressão. Porém, Majestade, existe um único alívio para ela.

O Rei interessado inclina-se para frente da sua cadeira.

Narciso e o coro (*num suspiro sibilado*) O prazer.

Narciso Que o Rei encha Roma de diversões! Que todo dia haja circo, gladiadores, banquetes e danças. Que viva o Rei Nero! Que jorre o vinho e que sejamos felizes!

Som de timbales, os personagens mudam de lugar enquanto o público aplaude. A Rainha Mãe acorda animada.

Rainha Mãe (*indo embora*) Que lindo! Já acabou?

Burrhus e o coro Ainda não, alteza!

Madeleine senta a Rainha Mãe.

Burrhus Meu sangue congela nas minhas veias quando escuto o conselho de Narciso. Como é possível que o filho de César fuja como um covarde que pela primeira vez encara a morte? Não, Majestade, que tal confronto com a morte vos sejais auspicioso e que o compromisso com Roma oriente a vossa audácia.

Narciso Como vos atreveis a aconselhar ao Rei Nero que renuncie ao prazer em troca da canga das obrigações?

Burrhus Narciso, nunca duvideis que esta seja minha oferta. Sacrifício em troca do prazer. Fadiga em troca de jogos. Marte em troca da alegria.

Som de timbales. Surge a figura de Marte representada por Armande, destacando-se do cenário.

Burrhus O Deus da Guerra empunha na mão direita a coroa da glória.

Timbales. Os atores retomam suas posições, Burrhus fala diretamente a Luiz XIV.

Burrhus Que seja o Rei Nero quem com sua magnificência alargue o império e provoque o pavor de nossos inimigos. Ainda exijo mais, que derrote a morte!

Narciso A morte é invencível, Burrhus!

Burrhus e coro (*muito exaltados*) Não para o herói cujas façanhas o levam...

A Rainha Mãe, também muito exaltada, levanta-se de sua cadeira.

Burrhus e coro (*mais exaltados ainda*) A permanecer na memória da posteridade!

Rainha Mãe (*canta extasiada*)

Eu gosto do plim, pirim, plim, plim.

Da garrafa, o pam, param, pam, pam.

O público todo (*menos o Rei e o Arcebispo*)

Com o plim, pirim, plim, plim.

Com o pam, param, pam, pam.

Quem não bebe vinho

É um grande animal.

O Rei bate com seu bastão no chão. Silêncio geral, porém a Rainha Mãe continua a canção até o fim.

Rainha Mãe É um grande animal.

Rei Silêncio! (*todos obedecem e calam-se*) Levem a Rainha Mãe aos seus aposentos.

Madeleine apressa-se a levar a Rainha Mãe.

Rei (*para Molière*) Por que me olha assustado, Narciso?

Molière Narciso, eu? Não, Majestade. Estávamos nos preparando para ensaiar o balé com vossa alteza.

Rei Quando o Rei tem dançado balé?

Silêncio, ninguém responde.

O Arcebispo faz um gesto para Racine, que responde com outro gesto. O intercâmbio de gestos é discreto, porém mesmo atordoado, Molière repara.

La Fontaine Majestade.

Rei La Fontaine.

La Fontaine Majestade, certo dia uma gralha e um leão conversavam. A gralha disse para o leão...

Rei Não, La Fontaine, os pássaros não falam. Lully, qual é a música escolhida para o final? Lully?

Lully (*apavorado*) É ... É ... Uma suíte leve ou... Talvez seja melhor algo..

Arcebispo Heróico e solene.

Rei Voilà.

Começa uma música heróica e solene. O Rei e seu séquito saem. Molière espera pela saída do séquito, depois se aproxima de Racine.

Molière Quer dizer que seu *Alexandre* era uma encomenda do Arcebispo.

Racine (*saindo*) Não. Quer dizer, sim. Mas, a retórica é minha e a visão também. Entenda, sou um autor trágico, eu assumo toda a responsabilidade. (*sai. Molière segue Racine, ambos são seguidos por La Fontaine e todos os comediantes da companhia. Conseguimos escutar a briga entre eles*)

Molière O senhor é uma tragédia como escritor, isso é bem diferente.

**A ação volta ao jardim do palácio.
Três minutos depois**

Racine (*entrando*) Mestre, por favor, escute...

Molière (*entrando seguido pelos seus atores*) Não! Escute o senhor! Exijo-lhe que revele um vício do Arcebispo para encená-lo no palco e assim poder completar minha vingança.

Racine O senhor não está entendendo.

Molière Rouba? Mente? Bebe?

Racine Isso é irrelevante.

Molière É tomado pela ira? Pela lascívia? Gosta de coroinhas?

Racine Irrelevante!

Madame du Parc Ele é lúbrico.

Madeleine Então, aquelas histórias são verdadeiras.

Molière Que histórias são essas?

Racine Molière, pelo amor de Deus, não seja idiota.

Molière Eu, um idiot...?

Racine Mestre! O Arcebispo é um personagem de menor importância neste conflito, o próprio Rei é apenas outra peça do tabuleiro. Toda a França não passa de pano de fundo daquele confronto antiquíssimo. Aqui se enfrentam novamente Aristófanes e Eurípides, sob o céu e perante a posteridade. O maior comediógrafo e o maior trágico do século V antes de Cristo. Duas formas totalmente antagônicas de pensar o mundo, meu senhor, duas maneiras de...

Molière Então é um velho lúbrico?

Madame du Parc Deixe-o terminar de falar.

La Fontaine Teríamos que ficar para morar aqui, minha senhora.

Racine Mestre, o senhor me ensinou muito, isso é verdade.

Molière (*saindo, falando com superioridade*) Não, Racine, eu lhe ensinei tudo. Tudo!

Racine (*com os olhos cheios de lágrimas*) Comprou o meu primeiro casaco decente.

Molière se solta de La Fontaine e avança sobre Racine.

Molière Aprendeu a montar peças com atores. A comportar-se direito na corte. A fazer amor com outras mulheres que não fossem prostitutas. Embora isso, é claro, nunca tenha aprendido. Quem era quando o conheci? Vestia um casaco esburacado herdado do pai suicida e como se não bastasse era dois números menor.

Racine Mestre, alguma coisa o senhor aprendeu com seu aluno.

Molière Sim, certa maldade.

Racine Quando o conheci, Mestre, o senhor era apenas um sujeito engraçadinho, um trapaceiro...

Molière (*furioso*) Rá! Rá!

Racine Eu explodi seu coração. Fiz o senhor enfrentar a seriedade da vida e dessa maneira aprofundei a sua arte.

Molière Rá! Rá! Rá! (*vai embora*)

Racine Mestre! Escute, Mestre!

Racine Ingrato! Traidor! Oportunista!

Racine estala os dedos, Molière e sua companhia congelam.

Racine (*num suspiro*) Ufa! (*para o público*) Sujeito impossível! Mas, enfim, sua Alteza Sereníssima encomendou que reconstituísse para a História os últimos anos de vida do comediante que alegrou sua juventude. Isso é o que tento fazer, evitando ao máximo meus próprios comentários. (*transição*) Verão de 1669, nos jardins do Palácio de Versailles. Corrigindo, num salão do Palácio.

Uma cortina se abre atrás dos personagens. Estamos no:

Salão do Palácio Real

Racine estala os dedos, Molière e sua companhia descongelam.

Madame du Parc Não dê ouvidos.

Molière Puxa-saco!

La Fontaine Cuidado! Escuto passos.

De repente, La Fontaine é o primeiro a fazer uma discreta reverência. Ouvem-se passos se aproximando. Todos o imitam, Racine faz uma profunda reverência, Molière, uma reverência engraçada e um enorme sorriso amarelo, enquanto a companhia toda cai de joelhos.

Entra o Rei, ainda aborrecido, depois o Arcebispo e Gonzago. Passa, sem reparar nos artistas ajoelhados. Para de repente.

Rei Racine.

Racine aproxima-se do Rei, este lhe diz algo que Molière consegue ouvir e o deixa petrificado. Racine volta a inclinar-se, profundamente emocionado. O Rei e seu séquito saem.

Molière Fiquem calmos. Acabou-se. Não somos mais a companhia do Rei. Racine...

Racine Mestre?

Molière Que lhe aproveite ser o novo favorito de sua Majestade.

Racine pondera a sua resposta. Decide ser simplesmente objetivo, nem amável nem grosseiro.

Racine Obrigado, Mestre.

Molière *(de repente, amabilíssimo como um cortesão habilidoso)* O senhor será o insuperável cavaleiro leitor de cabeceira da cama real.

Racine A responsabilidade é enorme.

Molière Não se preocupe. Com a leitura das suas tragédias, ele, pof, dormirá profundamente. *(a companhia ri)*

Racine Bom, Molière, guerra é guerra.

Racine tira seu sabre da bainha, Barão faz o mesmo e joga seu sabre para Molière. Racine posiciona o sabre à sua frente. Molière, sem experiência nestas lides, demora um pouco para posicionar o sabre.

Racine Faça o sinal da cruz, Molière, porque vai morrer.

Renée fica de joelhos, rezando.

Um carrossel de estocadas das quais Molière recua inábil. Subitamente, Racine retrocede quatro passos.

Armande Molière! *(Molière não se deixa distrair por ela)* Não se deixe matar! Eu o amo!

Barão Armande?

Armande *(aproximando-se de Molière)* Molière, enquanto conheço mais homens, mais amo o senhor.

Molière baixa o sabre para depois voltar a levantá-lo.

Barão Homens? Que homens são esses?

Madeleine dá uma bofetada no Barão.

Madeleine Agora não, Barão.

Armande pega a mão livre de Molière e o tira dali. Os demais a seguem.

Racine Molière, defenda sua honra! Molière volte para enfrentar o seu destino!

Molière *(antes de sair)* Jean Racine, tenha cuidado com a grandiloquência! Ou acabará derrotado por um suspiro!

Lully *(para seus músicos)* Música leve, *s'il vous plaît!* *(marca o compasso com seu bastão)*

Sala na casa de Madame Parnelle

Música leve enquanto Molière, com cara de moleque travesso, beija estrondosamente a mão de Madame Parnelle, uma senhora de uns quarenta anos, encantadoramente bela por fora e por dentro. Com a outra mão, ele limpa o lugar do beijo e ri alegremente. Ela gosta de Molière.

Madame Parnelle Não prometo nada. Ele é um homem muito tenso.

Molière Mas a senhora é irresistível, Madame Parnelle.

Madame Parnelle Nem posso pôr as carnes à mostra.

Molière Só preciso de uma prova. Apenas de uma pequena prova.

Bater de sinos. Madame Parnelle levanta a toalha de veludo que cobre a mesa e Molière se enfia dentro dela. O Arcebispo Péréfixe aparece no vão da porta.

Arcebispo *(tímido e desconcertado)* Madame, eu juro que... Não sei que demônio aconteceu comigo no outro dia. *(pausa curta. Ela sorri)* Desculpe, talvez seja melhor eu ir embora.

Madame Parnelle Não, Monsenhor, pelo contrário, entre. Justo agora que meu marido encontra-se longe, na embaixada da Turquia, a sua preciosa companhia é duplamente grata para mim. *(indicando um assento para ele)* Faça-me o favor.

Arcebispo Tão longe assim? Na Turquia? Mesmo assim... Quero dizer... Desta vez não vou cometer nenhuma indiscrição, nem farei nada que possa escandalizá-la ou me escandalizar. *(os dois sentam)* Tenho serenado meu espírito, hoje serei um anjo, madame. Hoje não falarei nada, me limitarei a admirá-la.

O Arcebispo junta as mãos e fica deliciado contemplando o perfil de Madame Parnelle. Ela muda de posição, sempre sorridente. Ele contempla sem piscar. Pausa. Molière enfia sua mão por debaixo da toalha e pega no calcanhar da mulher. Madame Parnelle, surpresa, estende sua mão para o Arcebispo.

Madame Parnelle Monsenhor!

O Arcebispo pega na mão dela e a acaricia fervorosamente.

Arcebispo Madame!

Madame Parnelle Não se preocupe, Monsenhor. Eu sei que aquilo que o senhor vier a fazer é apenas para proteger a pureza da minha alma.

Arcebispo Minha senhora, esse deveria ter sido sempre o meu dever.

Madame Parnelle *(reclamando com melindre)* Ai! O senhor está me apertando!

Arcebispo *(retira a mão, rápido)* Desculpe. Foi excesso de zelo.

Madame Parnelle *(olhando para a mão que inadvertidamente o Arcebispo tem colocado no seu joelho)* Monsenhor, o que está fazendo a sua mão aí?

Arcebispo Meu Deus! Desculpe, estava apreciando o tecido do seu vestido. *(retirando a mão)* Madame, sou um profundo admirador da

perfeição das obras criadas pelo céu. Está me entendendo?

Madame Parnelle Gostaria de apalpar meu xale, Eminência?

Arcebispo *(confuso)* Seu xa-xa... A senhora disse seu...

Madame Parnelle Meu xale.

Arcebispo *(esticando os dedos para pegar no xale)* É... Renda de... Bruxelas?

Madame Parnelle Não, de Veneza. Fios de seda pura.

Arcebispo *(depois de engolir saliva)* Pura!?

Madame Parnelle Estou usando para cobrir meu decote, como o senhor pediu o outro dia.

O Arcebispo se delicia acariciando a seda.

Madame Parnelle É seda molhada em tinta.

Arcebispo É um primor.

Madame Parnelle Combina com a renda da minha...

Madame Parnelle e o Arcebispo ficam se olhando excitados.

Madame Parnelle Vou procurar pela sua água. Esqueci de trazer aqui sua jarra de água.

Arcebispo Combina com a renda da sua quê? Diga para mim.

Madame Parnelle Com a renda das minhas meias.

Arcebispo Oh, Madame! Tenho que ir embora. A senhora devora os frutos do meu trabalho espiritual. Tenho chorado. Tenho praticado jejuns terríveis. Tenho me flagelado até jorrar sangue. Acreditei que tivesse conseguido arrancar pela raiz a tentação dos seus encantos, mas... *(seus dedos pegam o xale e devagar vão descobrindo o decote de Madame Parnelle)*

Madame Parnelle *(baixinho)* Seu San-tís-si-mo!

Arcebispo Seus seios são um abismo, Madame. O precipício perfeito para um belo suicídio. *(de repente, tomado por uma ira surda, mas sem deixar de olhar para os seios abismais)* “Se o corpo é a fonte do pecado, o que é o corpo de uma fêmea?”

Madame Parnelle O senhor está citando São João Crisóstomo?

Arcebispo “Sua beleza não é nada, apenas escarro, sangue, bÍlis, bolo alimentÍcio, resÍduos fe-
cais, nojo e morte”. Desculpe, Elmira, tenho
que fugir, a senhora é o demônio.

Madame Parnelle Sim, foge, Monsenhor, foge.

*Mas, o Arcebispo faz o contrário, apaixonado pega
nos seios de Madame Parnelle. Ela pula e retrocede
assustada, enquanto bate na mesa com as mãos.
O Arcebispo avança à sua procura.*

Arcebispo Elmira! Elmira!

Madame Parnelle Não, fuja, fuja.

Arcebispo Salve-me, Elmira! Salve-me! Ofereço-
lhe amores secretos, distantes do diz que diz,
junto a prazeres ardentes e destemidos.

Madame Parnelle Pelo amor de Deus, Mon-
senhor! (*retrocedendo em direção à saída*)
Como faremos para que Deus não fique sa-
bendo?

Arcebispo Posso falar com ele, minha senhora.
(*saindo detrás dela*) Empregando a ciência
teológica podemos conseguir licença dos
céus para alargar os laços da consciência por
meio da justificativa da intenção pura.

Madeleine (*entra com o figurino de Madame Parnelle*)
Mas, isso seria adultério, fornicção e...

*Entra Barão caracterizado de Arcebispo, são des-
cidas as coxias de pano. Agora, estamos no pal-
co do Palais Royale. La Fontaine numa coxia e
Renée na outra.*

Barão Madameeee!

Madeleine O senhor fez voto de castidade!

Molière sai de debaixo da mesa.

Molière Tartufo!

Barão Orgonte!

Renée (*para os maquinistas*) Cortina!

*Penumbra no espaço da suposta casa de Madame
Parnelle. Escutam-se aplausos ao longe.*

Madeleine (*para Barão*) Para que tantas beijocas?
É apenas teatro, *monsieur*.

Molière (*para La Fontaine*) Foram dezesseis vezes!
Ontem à noite, na estreia, voltamos dezesseis
vezes para receber os aplausos. Percebe? É
minha obra-prima. Porém, o mais agradável
é voltarmos para receber os aplausos...

La Fontaine Foram dezesseis vezes, o senhor já
disse.

Molière É que em um teatro próximo, um tal
Racine estreava sua *Fedra* entre bocejos do
público.

Renée (*para os maquinistas*) Cortina a postos.

*Molière se junta aos outros atores que se prepa-
ram para receber os aplausos, continua falando à
distância com La Fontaine.*

Molière É verdade que Racine ameaçou Boileau
de morte porque ele bocejou no meio do
espetáculo?

La Fontaine Desafiou para um duelo. (*para
Armande, que se aproxima dele grávida de sete
meses*) Madame.

Renée (*para os maquinistas*) Cortina!

*Aumentam a luz e os aplausos enquanto a corti-
na se abre novamente. Os atores avançam toma-
dos pelas mãos.*

Armande *Monsieur*, o senhor está nervoso.

La Fontaine É verdade que não percebem? A se-
nhora está grávida... São donos de uma com-
panhia, de um teatro, têm prestÍgio e... Estão
suicidando-se publicamente. Eu não consigo
entender, boa noite. (*vai embora*)

Armande É apenas teatro, La Fontaine, fique sos-
segado. Apenas teatro.

*Os atores apontam para Molière, este se adianta
radiante para receber os aplausos do público.*

IV

Corredor da Academia de Letras

La Fontaine (*entrando*) No geral, gostaram bastan-
te da *Fedra* de Racine.

Molière (*entrando*) Não diga. (*eles falam enquanto caminham*)

La Fontaine Hoje de manhã, na corte, falava-se de Racine como o poeta do século.

Molière Ah, não acredito. Do século inteiro?

La Fontaine O César do idioma francês. Fala-se que com Racine a língua francesa tem alcançado maior esplendor e nobreza de expressão.

Molière Quantas vezes os atores de *Fedra* voltaram para receber aplausos?

La Fontaine A arte não é concurso de aplausos.

Molière Então, não fale.

La Fontaine Então, não falo. Molière, enquanto o Rei...

Molière Fale.

La Fontaine (*depois de dar três passos em silêncio*) Voltaram quatro vezes.

Os passos de Molière ficam leves, seu jeito de caminhar lembra os passos daquele balé. Um, dois e três, s'il vous plaît. Ambos entram num escritório da Academia de Letras.

Escritório da Academia de Letras

La Fontaine Molière, falemos de nosso assunto, enquanto o Rei está comandando seu exército em Flandres...

Molière (*muito rápido*) A fábrica de patê transformou-se em fábrica de munições. A fábrica de cristais virou fundição de espadas e fuzis. Os rapazes da escola de artesãos perderam os aventais e acabaram usando uniformes de soldados, vermelhos e azuis. E...

La Fontaine Molière, não é esse nosso assunto.

Molière Ah! Não é? Eu pergunto o seguinte: desde a década passada a França se converteu na grande sedutora da Europa...

La Fontaine Meu Deus! Sofre de incontinência verbal.

Molière A Europa toda dança com a nossa música, se delicia com a nossa cozinha, ri conosco.

Por que, de repente, queremos conquistá-la a canhões?

La Fontaine Não seja ingênuo. Porque o império das armas é o mais seguro.

Molière Porém odioso.

La Fontaine E mais lucrativo.

Molière Mas ...

La Fontaine Molière! Não é esse o assunto! Quer fazer o favor de calar essa boca.

Molière Eu não sei se vou conseguir. Posso tentar. (*leva o indicador aos lábios*)

La Fontaine Muito bem. Enquanto o Rei está em Flandres, eu tenho que bancar o juiz na briga entre o Arcebispo e o senhor. O Arcebispo está tomado por um furor assustador.

Molière Bravo!

La Fontaine Ele quer fechar o seu teatro.

Molière (*subitamente ofendido*) Por quê?

La Fontaine Como por quê?

Molière É!! Por quê?!

Um longo silêncio.

Molière (*falando devagar por causa da falta de ar*) O senhor já se perguntou como seriam as coisas se o prazer fosse sagrado e a dor fosse pecado?

La Fontaine Molière, por favor.

Molière Que pobre diabo aceitaria ser enviado pelos poderosos do mundo a conquistar Flandres? Quem largaria sua pequenina felicidade para matar ou ser morto em nome de uma absurda e incerta glória futura?

La Fontaine Molière, por favor! Primeiro discutimos o futuro da Europa e agora o da Humanidade?

Molière Eu conheço o demônio, *monsieur*. (*pausa. Molière fica sombrio como nunca antes o tínhamos visto*) Faz alguns séculos substituiu Deus na terra. Ele é grave, profundo, pesado, pedante, solene e guerreiro. Não sabe dançar, por isso imobiliza o próximo para dominá-lo. Não sabe cantar, por isso mata dando

estocadas. Chama-se espírito da seriedade, a miséria alheia é a moeda corrente dos seus negócios. Sim, eu odeio, odeio. Odeio todos aqueles abutres que agem em seu nome assassinando o prazer. Odeio, odeio!

Molière se interrompe. O Arcebispo e Racine entram com passos lentos e solenes, depois sentam-se.

Escritório da Academia de Letras

Molière, exibindo um sorriso bobo de súplica, fala com o Arcebispo.

Molière É apenas teatro, Eminência. (*tosse*) Divertimento fácil.

O Arcebispo limpa a garganta.

Molière Em todo caso. (*tosse*) Vou fazer dele um padre impostor. Um falso sacerdote. Um hipócrita, um cretino.

Arcebispo Vai ser um homem trajando uma batina e seduzindo uma mulher casada. Em resumo, é isso que o povo verá e sua fé em Deus ficará desnorreada.

Gonzago entra trazendo uma bandeja com uma jarra e um copo de água que deposita na mesa. Serve o copo e degusta profissionalmente a água.

Molière Não, a sua fé em Deus não, Monsenhor. Talvez a fé em certos padres imperfeitos que acredito que existam.

Arcebispo Existem, ninguém duvida disso. A imperfeição faz parte da condição humana, portanto, só nos resta aspirar pela virtude divina. Mas, por que transformar a imperfeição humana em espetáculo? Por que celebrá-la?

Molière Não a estamos celebrando. (*tosse*) Talvez estejamos tentando discutir até que ponto a própria ideia de perfeição é imperfeita. (*sente dificuldade para respirar*) Talvez isso seja contra a natureza.

Arcebispo Somos cristãos, *monsieur*. E a prática cristã exige que elevemos nosso espírito por sobre o corpo carnal. Por isso, certamente, trata-se de uma *praxis contra natura*. Da mesma forma que nossa arte cristã está empenhada em mostrar a vida como ela deveria ser e não como ela é.

Molière (*levantando o indicador*) Um momento, eu queria...

Arcebispo (*aumentando a voz*) No universo do dever ser, a transgressão das leis da virtude tem que ser punida, severamente punida, sempre. (*Molière volta a levantar a mão, pedindo a palavra*) Como acontece, por exemplo, na tragédia. (*para La Fontaine*) Pode informar ao Rei que conversei com o bufão como sua Majestade tinha pedido. Agora, tire ele daqui.

O Arcebispo levanta-se e sai. La Fontaine o acompanha preocupado.

La Fontaine Uma palavrinha, Monsenhor.

Molière, aproximando-se de Racine, fala com ele mesmo.

Molière Segundo essa lógica, então, as comédias devem ser proibidas em massa.

Racine É justamente isso que o Arcebispo pretende. Proibir a comédia e qualquer divertimento frívolo no reino inteiro.

Molière perde completamente o ar e fica à beira da crise asmática. Tosse.

Racine Cuide-se. O senhor está bem?

Molière (*sem ar*) Não é nada, não. Apenas estou sem ar. Então Racine, o senhor agora está representando a Academia de Letras?

Racine Sou seu presidente desde ontem.

Molière (*abalado*) Que ... bom. Ótima... notícia.

Racine pega no ombro de Molière, este o observa e baixa o olhar.

Racine Jean, a sua audácia tem o mérito de me proporcionar uma grande admiração.

Molière procura por uma saída.

Racine É por aqui, mestre.

Racine o conduz para a saída.

Corredor na Academia de Artes

Molière (*detendo-se*) Jean... A sua Fedra é... (*tosse*)

Racine volta, momentaneamente, a ser o aluno ávido por adjetivos.

Racine Sim, mestre? O senhor falava que a minha Fedra era...

Molière tem uma forte crise de tosse. Racine lhe dá seu lenço.

Molière Sua Fedra é o píncaro da expressão... (*tosse no lenço*) Ainda não assisti, porém... Jean, nas suas mãos eu depositei o meu... (*interrompe para devolver o lenço ao aluno*) Nas suas mãos depositei... (*falta-lhe o ar*) O meu futuro. (*vai embora*)

Racine fica só, abre o lenço que está manchado de sangue.

Escritório da Academia de Artes, quinze minutos depois

O Arcebispo lê um documento em silêncio. La Fontaine e Racine esperam sentados. Gonzago está ao fundo.

Arcebispo Mas, neste documento real, está faltando a acusação principal.

La Fontaine Que afirmaria...?

Arcebispo Que Molière é o anticristo.

La Fontaine ri, apenas durante o tempo em que leva para perceber, devido à expressão séria do Arcebispo, que não se trata de uma piada. Volta seu olhar para Racine, seus olhos anuviados confirmam o erro.

Arcebispo (*entrega o documento para La Fontaine*)
Vá e redija de novo.

La Fontaine sai enquanto o Arcebispo fala baixo com Racine.

Arcebispo Está com meu sermão aí?

Racine retira umas folhas manuscritas do interior de sua casaca e as entrega para o Arcebispo.

Arcebispo (*depois de ler um parágrafo em silêncio*) Magnífico. (*continua lendo*) Magnífico. (*silêncio*) Vou lê-lo em Notre Dame amanhã, domingo.

Racine Amanhã, domingo?

A respiração de Racine acelera.

Arcebispo O Rei do riso está de joelhos, devemos apressar-nos para dar o golpe de misericórdia. Antes mesmo que o Rei julgue este caso, o povo devotado sairá da missa rumo à casa dele para incendiá-la. (*bebe um gole de água*) Está com remorso? Não acredita no que acabou de escrever? (*lê a segunda folha*)

Racine Sinto uma dor no coração.

Arcebispo (*com sarcasmo*) Ah! O senhor sente dor?

Racine Sofro de taquicardia. Parece que o coração vai explodir.

Arcebispo Isso não me diz respeito, *monsieur*. O senhor não trabalha para salvar seu coração, trabalha para salvar a honra da França. (*insidioso*) E para sua glória particular.

Racine torce a boca. Ouve-se uma percussão.

Arcebispo Pois é. Quanto talento! Tenho pena do senhor. (*agora lê a terceira folha do sermão*)

Racine (*fazendo outra careta*) O senhor tem pena de mim?

Arcebispo Quanto talento desperdiçado criando ficções, criando nada, peças de teatro para mentirosos profissionais. Deveríamos deixá-lo fazer coisas no mundo real. O senhor vai ser o primeiro historiador do Rei.

Racine aperta os olhos. Ouve-se outra percussão.

Gonzago Finalmente, Jean. Faz tempo que o Monsenhor escondia essa surpresa. Vai ganhar aposentos nos palácios de Paris e de Versailles. Vai receber uma renda anual de...

Racine (*para o público, enquanto Gonzago fala com ele sem voz*) Incrível! Esse homem não sai de uma reunião sem deixar de crescer dez centímetros acima dos seus semelhantes.

Gonzago ... todo o respeito e admiração possíveis. Papai ficaria orgulhoso, Jean. É...

Racine (*para o público*) Entrego-lhe o discurso que o imortalizará como o destruidor da comédia e ele agradece tentando destruir-me como poeta.

Arcebispo O mais importante é que Racine escreverá aquilo que ficará para a posteridade sobre todos nós.

Racine (*mal controlando a sua raiva*) Monsenhor, veja se estou entendendo bem. O senhor está me pedindo que sacrifique a minha irrestrita liberdade de imaginação para transformar-me no totó do Rei? Anotando e adornando diariamente seus ditados e seus fatos?

Arcebispo Esta é uma forma curiosa de dizê-lo.

Racine Monsenhor pede para imolar séculos de eternidade. Imolar Péricles, Alexandre, Átila e todos os heróis da antiguidade. Imolando também, de vez, todos os heróis que poderiam nascer do meu mais puro e absoluto desejo. E todo esse massacre para quê? Para acompanhar o horário e os eventos do Rei Luiz, ficando assim mais escravo do tempo e do espaço do que um reles poeta menor.

Arcebispo Jean está alterado e abusando da retórica.

Racine Sou maior do que Luiz XIV, Monsenhor!

Arcebispo Ai, Jesus do céu!

Racine Maior do que o próprio Jesus! Porque quando escrevo árvore, floresce um bosque. Quando falo água, explode um oceano.

Gonzago Mas, isso não passa de fantasia, Jean. Em troca...

Racine Em troca o senhor tem inveja de mim, Monsenhor.

O Arcebispo ri.

Racine Perante a minha imaginação livre o senhor sente crescer uma fúria assassina.

Arcebispo Não seja ridículo, Racine. O senhor finalmente deixará de ser um bufão.

Racine (*com a boca torta e trêmula*) Céus, nunca! Jamais fui um bufão!

Arcebispo Todo artista é, Racine. Sempre estão despindo seu coração, exibindo-o numa bandeja para degustação pública. Totalmente dependentes da aprovação ou desaprovação do público. Sempre dispostos a transformar-se no diz que diz dos outros. Aliás, falando nisso, a que está sobrando para esse cargo é sua mulher. Uma senhora que tem experimentado a metade das camas de Paris e, como se fosse pouco, ainda ostenta o cabelo pintado de vermelho parecendo a flâmula de um bordel.

Racine (*para o público*) Pensei na hora: Vou matá-lo. Pendurá-lo pelos colhões, arrancar seus olhos e dar para os cachorros comerem.

Arcebispo Racine, esta é sua situação. É melhor desfazer-se dela. Um homem superior não pode se permitir algo ridículo em torno dele.

Racine puxa uma pistola da sua casaca, aponta para o Arcebispo e dispara.

Gonzago (*gritando*) Não!!

Rapidamente, luz apenas em Racine.

Racine (*para o público*) Oh! Que delícia poder agir genuinamente na vida real. Somente os santos, os loucos e os suicidas desfrutam desse privilégio.

Volta a iluminação anterior.

Racine (*para o público*) Na enganosa vida real, eu disse apenas... (*aproximando-se do Arcebispo*)

Desculpe padre, não posso. (*Racine inclina-se para beijar o anel do Arcebispo*) Desculpe novamente, prometi um passeio de cabriolé para minha esposa. (*sai apressado*)

O Arcebispo sorri com desprezo.

Arcebispo (*voltando-se para Gonzago*) Acompanhe seu irmão no passeio. Fale de venenos.

Um músico executa percussões que anunciam desastres.

Alguém (*gritando longe*) O teatro de Molière está pegando fogo!

Populares, com os rostos cobertos por panos, invadem correndo a semiescuridão do palco. Eles carregam objetos indefinidos, fardos de tecido, capacetes romanos, cadeiras, um espelho, levam tudo o que encontram no seu caminho, cadeiras e o tapete do cenário. Fogem depois de ter pilhado completamente o teatro do Palais Royale. Sua aparição deve ser rápida e barulhenta.

Ouvimos uma percussão constante e preocupante. Ilumina-se uma estrada.

Uma carruagem na estrada

Molière entra em cena com a cara e a camisa sujas por causa do incêndio. A febre são pérolas de suor incrustadas na sua cabeça e em todo o corpo. La Fontaine o acompanha.

Molière Seus súditos incendiaram o meu teatro, Majestade!

La Fontaine É um bom começo de discurso, continue. (*para o cocheiro que os espera na carruagem*) Rumo a Flandres.

Sobem na carruagem, sem parar de falar.

Molière (*respirando pela boca*) Majestade, a plebe foi insuflada pelas palavras do Arcebispo,

aquela mesma plebe ignara que eu fazia rir incendiou o meu teatro.

O cocheiro dá uma chicotada, iniciando a viagem.

La Fontaine Continue, Molière, mas sem fazer poesia.

Molière Minha esposa teve um filho prematuro.

La Fontaine Uma criança.

Molière Sim, uma criança, um pequeno anjo.

La Fontaine Morto. Não perca o impulso. Acredite no poder dos fatos.

Molière De repente, Majestade, compreendi que talvez. Não, que certamente.

La Fontaine Perfeito, que certamente.

Molière Majestade, de repente eu compreendi que existem coisas infinitamente mais importantes do que o prazer. Quais, por exemplo, La Fontaine?

La Fontaine Sei lá eu!

Um buraco na estrada e os viajantes pulam. O cocheiro amaldiçoa e Molière continua com seu discurso.

Molière Percebi também que dentre todas as artes, a comédia é a menos séria. (*ofegante e fanfarrão*) Pff! (*crise de tosse*)

La Fontaine O que disse o doutor da sua falta de ar?

Molière Que sou um poeta menor. (*ele ri, mas La Fontaine não. Olhando pela janelinha da carruagem*) Trigais, olhe.

Cocheiro San Remy, meu senhor.

Molière Lindos.

La Fontaine Temos que arrumar outra camisa.

Molière Meu querido La Fontaine, passei a minha vida tentando fazer rir os outros. O senhor sabia que quando era criança e minha mãe estava doente, eu ficava o dia inteiro latindo, grasnando, correndo como uma galinha, pulando como um sapo só para ela rir. Não consegui curá-la, ela morreu quando eu tinha sete anos.

Outra chicotada e outro berro do cocheiro.

La Fontaine Se o senhor tivesse feito menos pessoas felizes, agora Jean Baptiste não estaria desagradando a tantos.

Molière Vou me apresentar assim, com a camisa manchada pelo incêndio. Fique sossegado, vou tirar lágrimas de compaixão do Rei. (*com vivacidade e uma pitada de petulância*) Eu entendo, Majestade Sereníssima e Magnificante e blá, blá e blá, existem coisas infinitamente mais importantes do que o prazer.

Subitamente ilumina-se um campo de batalha.

Um enorme baldaquino num campo de batalha

Rei (*bravo e irritado*) Como esta guerra, por exemplo. Esta guerra que é verdadeira, diferente das suas guerras teatrais lá em Paris.

Um soldado protege o Rei com um guarda-sol, atrás vemos mais soldados com mosquetões e armaduras. Molière está de joelhos. Uma fumaça branca paira de leve no ar.

Molière Tenho me arrastado como uma formiga, Majestade, evitando ser esmagado pelos poderosos deste mundo. E agora acontece que o próprio Rei também está disposto a me esmagar a qualquer custo.

Rei Chega de formigas. Odeio suas formigas!

Repentinamente, o Rei levanta-se de sua cadeira, os soldados produzem um ruído metálico ao mudar de posição os mosquetões.

Molière Minhas formi...

Rei Cinco mil homens vieram cavalcando do Leste até aqui, arrastando duzentos canhões. Dez mil soldados cruzaram a pé os Alpes inexpugnáveis para chegar até aqui. Dez mil mais estão desembarcando nas costas do Mar do Norte para providenciar mantimen-

tos para este numeroso exército. E sua metáfora da sociedade como um formigueiro me bate na cabeça, me deixando completamente desapontado. Eu não sou nenhum Rei de formigueiro, meu senhor!

Molière Não ... Não ... Quem falou isso?

Rei O senhor falou que sua arte consistia em ver o mundo desde as alturas, como um Deus ou como um homem que olha para um formigueiro.

Molière Sim, mas...

Rei A França não é o formigueiro invasor do formigueiro holandês, meu senhor!

Molière Não, em absoluto.

Rei E o senhor, sim, o senhor! Com seu jeito de olhar as coisas, em nada contribui para engrandecer o espírito da França, das nossas conquistas. Seu olhar insulta nosso sacrifício, diminui nosso heroísmo. A única coisa de que não precisamos neste momento que nos deparemos com a História, neste exato momento em que Luiz XIV está pronto para dar a primeira ordem de ataque... O que está fazendo esse homem?

Molière começou a despir-se.

Molière Estou devolvendo a camisa que pertence ao seu império (*tosse*) As calças. (*tosse*)

Rei Faça alguma coisa, La Fontaine. Este homem está doido.

Molière, ofegante, continua tossindo e despindo-se. La Fontaine aproxima-se apenas para recolher as roupas.

La Fontaine Majestade, ele está febril. Febre muito alta.

Molière O senhor desculpe por... (*vai retirando-se ofegante e fazendo reverências*) Por não deixar também a pele do meu corpo como se fosse... (*tosse*)

La Fontaine Ele está cuspiendo sangue.

Molière (*voltando pelas suas botas*) As botas eu levo

sim. (*retirando-se*) E também o meu rosto feio, mas... (*sai tossindo*)

La Fontaine (*também saindo*) Está delirando e...

Rei Pode dar a ordem de ataque.

A corneta comunica a ordem.

Música épica. Estrépito de canhões. O palco é tomado por uma enorme fumaça branca. O Rei e seus soldados desaparecem na fumaça.

Vai crescendo uma iluminação fria. Estamos no meio de um descampado.

Descampado

Molière caminha desnudo com as roupas penduradas no ombro, envolto pelo silêncio da fumaça branca. Pausa. Molière olha para o público.

Molière Quando vocês ficam calados... Quando desistem de lutar, de competir, de explicar, de reclamar, de matar, de morrer, de... (*tosse*) E ficam finalmente calados... Vocês estão ouvindo? (*silêncio*) Ele sempre está ali, imaculado, por cima e por baixo do ruído que vocês fazem, que nós fazemos... (*silêncio*) É de uma vitalidade... pura. Entusiasmo puro. O silêncio... O riso de Deus... O silêncio. (*pausa. Molière leva o indicador até os lábios, depois realiza um gesto que significa algo que sai dele em direção ao silêncio*)

A luz desce devagar nesse espaço e aumenta, também devagar, nos jardins de Versailles.

Jardim de Versailles

É uma noite de nevoeiros. Continua a fumaça.

Guarda distante O Rei solicita o comparecimento do leitor real em seus aposentos.

Racine desce do grande espaço superior envolto pelo nevoeiro, usa uma bengala na mão direita. Ele progrediu bastante nos quinze anos que trans-

correram na nossa história. Ganhou peso, tanto espiritual quanto físico, quinze quilos, e está impecavelmente vestido. Usa uma preciosa casaca de brocado, leva dez condecorações no peito, uma peruca impressionante e o rosto maquiado.

Guarda próximo Monsieur Racine, historiador e leitor do Rei.

Racine (*durante toda a cena, dirige-se ao público*) Isso mesmo. Historiador do Rei Sol. Sumo Pontífice da nova religião do império, o en-deusamento de Luiz XIV. Dicionário vivo dos adjetivos com que será conhecido, ou acreditarão conhecer nosso maravilhoso século, na Posteridade.

A última frase foi dita com uma ironia que desconhecíamos nele e que agora está incorporada na sua personalidade.

Guarda distante Tesoureiro da França.

Guarda próximo Tesoureiro da França.

Racine Ah, essa história esteve cercada de terríveis intrigas.

Guarda distante Presidente da Academia Francesa de Artes.

Racine Presidente, além de ser o membro mais jovem jamais aceito na Academia. Nem Molière, nem La Fontaine desfrutaram dessa glória.

Guarda próximo Presidente da Academia Francesa de Artes.

Racine A Academia não se engana nos seus argumentos. Trata-se de escritores pouco sérios, infelizmente.

Guarda distante Conde de Romanet.

Racine (*falando agora na frente do palco*) Depois que morreu minha bela e amada Madame du Parc, por causa de um envenenamento misterioso, provavelmente intoxicada com mariscos. O que mais eu poderia fazer senão desposar uma condessa?

A pergunta é sincera e deixa Racine absorto.

Guarda próximo Conde de Romanet.

Guarda distante Cavalheiro Leitor de Cabeceira da Cama do Rei.

Guarda próximo Cavalheiro Leitor de Cabeceira da Cama do Rei.

Guarda distante Cavalheiro Leitor de Cabeceira da Cama do Rei.

Guarda mais distante O Rei solicita o comparecimento do Cavalheiro Leitor nos seus aposentos.

Racine (*de repente fica muito irritado e acaba tomado pelo tique*) Já ouvi! Já ouvi, meu Deus!

Racine fica de costas para o público e faz uma reverência. Nesse momento se produz uma mudança de luzes. Escuta-se uma música majestosa e o Rei desce do grande espaço superior prestando atenção ao discurso do Arcebispo, que está escoltado por Gonzago. Enquanto isso, dois criados introduzem uma mesa longa e estreita que fica ocupando todo o espaço central, um terceiro criado posiciona uma cadeira no centro da mesa. Encontramo-nos no aposento real.

Aposento real

Arcebispo Molière foi excomungado, Majestade. E tem mais, a própria arte da comédia está proibida. Agora que a guerra acabou, não será justamente Molière quem deverá divertir os estropiados, isso é totalmente contraditório.

Rei (*bem-humorado*) É muito simples, desexcomungue, Monsenhor.

Racine estala os dedos e a cena para.

Racine (*para o público*) Dez de fevereiro de 1673. Discussão no aposento real sobre o destino de Molière que ainda está vivo, porém agonizante.

Racine com um gesto de mão, os cinco dedos se abrindo como uma flor, marca cinco segundos para o Rei retomar a sua fala.

Rei É muito simples, desexcomungue, Monsenhor. Levante a proibição da comédia. (*indo sentar-se à mesa*) A guerra acabou e os estropiados precisam rir de alguma coisa.

Dois criados servem perdiz grelhada e uma taça de champanhe para o Rei.

Arcebispo Majestade, Molière é um libertino, um depravado, incestuoso, blasfemo e ateu. (*procurando o apoio de Racine*) Não é verdade?

Racine fica em silêncio, não quer opinar. O Rei começa a destrinchar a perdiz com a mão.

Rei Qual é sua opinião, senhor historiador.

Racine Molière perdeu tudo, menos o riso. Além do mais está morrendo, são seus últimos dias, segundo os médicos.

O Rei come uma coxa da perdiz.

Racine Por outro lado, existem doze mil inválidos de guerra; são poucos, segundo os militares. Representam apenas a décima parte do exército. Mas, os que sacrificaram uma perna, um olho pelo Rei, merecem da França o eterno respeito.

O Rei deixa a perna de perdiz no prato, ficou sem fome.

Racine Não sejamos inutilmente cruéis, Monsenhor. Agora não vem ao caso.

Rei *Voilà!* (*bebe um gole de champanhe*) Sejamos magnânimos. Desexcomungue-o e que hoje mesmo faça um espetáculo dedicado à Santa Mãe Igreja.

Arcebispo É impossível.

Todos ficam quietos por um instante.

Arcebispo Sua Alteza é soberana sobre todos seus súditos, mas em relação aos deveres do Rei para com Deus, a Igreja tem maior soberania.

Novo constrangimento. O Rei joga o peito da perdiz na cara do Arcebispo e levanta-se gritando.

Rei Seu incendiário! (o Arcebispo corre procurando a saída, Gonzago o acompanha) Desexcomungue já! (pega um guardanapo para limpar-se e fala para Racine) Se a desexcomunicação, ou como se fale, não chegar em tempo, vamos cortar-lhe a cabeça. Vai falar para ele.

Racine sai ao encontro do Arcebispo.

Racine Monsenhor, se a desexcomunicação não chegar em tempo...

Arcebispo Já escutei.

Racine Vão cortar-lhe a cabeça.

Arcebispo Racine, lembre-se a quem deve tudo. Quem o levou às alturas, quem livrou o senhor da puta da sua mulher.

Rei Racine!

Racine torce a boca, sente-se um pau-mandado. Então faz algo inesperado, leva a mão até a cabeça de Monsenhor, retirando o solidéu para jogá-lo fora. O Arcebispo vai à procura do solidéu, os irmãos Racine se encaram fixamente por um tempo. Depois Gonzago sai à procura do seu dono, o Arcebispo; e Racine volta para o seu, o Rei.

Rei (indo sentar-se, ainda de péssimo humor) Racine, leia alguma coisa. Quero dormir um pouco.

Racine retira da sua casaca um manuscrito, enquanto os criados recolhem os pratos da mesa e limpam os pedaços de carne espalhados pelo chão.

Rei O que está estreando Molière hoje?

Racine Uma peça chamada *O hipocondríaco* ou *O doente imaginário*.

Rei (rindo) Então, ele acredita que não está mortalmente doente como falam os médicos. Que homem extraordinário.

Racine Extraordinário. É um velho que nunca saiu da infância.

Rei Poderia ler para mim *A vida de Molière*, escrita pelo senhor? Essa é sua nova incumbência.

Racine, sem poder evitá-lo, vira devagar a cabeça para a esquerda e depois violentamente para direita.

Rei Não? Está dizendo que não, Jean?

Racine (apavorado) Não! Quer dizer sim! Quer dizer, é o meu tique que disse que não, mas eu digo que sim, Majestade.

O Rei fecha os olhos.

Rei Então, vamos ouvir.

Racine abre o manuscrito.

Racine (lendo) “Como já apontamos anteriormente, a história de Luiz, o grande, consiste num encadeamento contínuo de fatos maravilhosos, por ele iniciados e por ele concluídos, luminosos quando executados, porém misteriosos antes da sua realização. Narraremos agora o que aconteceu na noite em que seu exército atravessou o rio Reno. A cavalaria encontrava-se parada na ribeira do amplo rio, que brilhava como se fosse de aço, sob a luz da lua cheia”.

Racine deixa de ler porque o Rei dormiu. Retrocede uns passos tentando ir embora sem fazer barulho, mas o Rei acorda.

Rei Racine.

Racine Majestade.

Rei Faça uma visita a Molière, certifique-se de que ele esteja em boas condições para fazer a representação. Cancele se existir o menor risco de vida ou de que sua saúde piore. Agora, quanto ao Arcebispo...

Racine Sim, Majestade?

Rei Aproxime-se. Quanto ao Arcebispo, esperamos pelas piores notícias.

Palco do novo teatro de Molière

Os lampadários do teatro encontram-se a dez centímetros do chão e estão sendo erguidos com

todas as suas velas acesas. Renée comanda a operação e Madeleine, de óculos e fumando seu cachimbo, costura um botão para Barão. Armande está brigando com Molière, como sempre o fazem, dentro ou fora do palco. Molière fala, aparentemente tranquilidade, a fraqueza lhe outorga um ar de sabedoria. Está muito pálido, sentado na sua cadeira, veste um camisolão branco e usa uma touca de dormir cor-de-rosa. Ao seu lado, um médico está lhe fazendo uma sangria no braço.

Armande É pela honra?! Pela honra de morrer em cena?

Molière Não. Pela honra não vou morrer em cena. Vou fazer o espetáculo pela minha honra! *(tosse)*

Armande O médico disse que você não aguenta o espetáculo.

Molière O que sabem fazer os médicos? Receitar e cobrar; a cura é por conta do paciente. Não é nada contra o senhor, doutor. É contra a medicina.

Armande Não tem graça nenhuma, Molière.

Molière Que pena. Acontece que eu tenho inveja dos médicos. Seus êxitos brilham sobre o sol, seus fracassos são enterrados sob a terra.

Lully assoma a cabeça pelo centro da cortina de fundo.

Lully Ingressos esgotados. Deixamos entrar o público?

Madeleine corta o fio do botão de Barão.

Madeleine *(para Barão)* Pronto. Pode deixar entrar, Lully. Renée, espere pela primeira chamada.

Armande pega na mão do seu marido.

Armande Molière, eu lhe peço...

Molière dá um beijo barulhento na mão de Armande. Depois "limpa" o beijo com um punho. Enquanto isso acontece, Lully, Barão e Renée ficam olhando para a coxia.

Armande Mamãe, diga para ele que odeio essa brincadeira.

Porém, Madeleine também virou para olhar o personagem que se aproxima pela escuridão da coxia. Molière acompanha os olhares e sorri.

Molière *(num tom afetado e grandiloquente)* Eis então que se apresentou a morte.

Racine surge na luz do palco, está impressionante, usa capa, bengala e uma peruca sofisticada.

Racine Ainda não é a morte, *monsieur*. É apenas seu emissário, a tragédia. *(Racine troca o apoio da bengala)* Trago uma mensagem para o senhor, é secreta, é do Rei.

Molière Falemos no terraço. *(levanta-se com dificuldade)*

Racine No terraço?

Molière *(sai apoiando-se no braço de Racine)* Preciso de ar.

Toca um sino ao longe.

Racine *(num tom lúgubre)* Às sete da noite.

O sino continua tocando.

Escritório do Arcebispo

As badaladas escutam-se agora mais próximas. Gonzago segura uma bandeja com um copo de água numa mão e, com a outra, despeja o líquido de um conta-gotas. Depois guarda o frasquinho debaixo da batina.

O Arcebispo, encurvado pela idade, entra lendo uma carta, usa uns pequenos óculos com aro de ouro. Gonzago aproxima-se oferecendo água.

Gonzago Eminência. *(o Arcebispo não pega o copo, continua lendo)*

Arcebispo Decidiu?

Gonzago Sim, Eminência. A partir de hoje foi o meu irmão quem envenenou Madame du Parc.

Arcebispo Sabe o que vou fazer com seu irmão?
Gonzago Prendê-lo numa cadeia no fim do mundo.

O Arcebispo pega o copo, mas não bebe.

Gonzago olha ensimesmado para o copo de água na mão do Arcebispo.

Arcebispo O que o senhor está esperando?

Gonzago ...

Arcebispo (*bebe o copo de água*) Está sorrindo por quê? Vai embora, rato!

Gonzago vai saindo sem dar as costas. O Arcebispo cai de joelhos, leva as mãos à garganta que está fechando, tenta gritar e tomba de costas. Gonzago corre até ele.

Gonzago Eminência? (*levanta a saia da batina e chuta o rosto de Monsenhor*)

Gonzago contorna o corpo procurando pelo rosto do Arcebispo, levanta novamente a saia da batina para poder chutar melhor outra vez.

Gonzago (*depois de bater*) Perdão, Eminência.

Terraço no teatro de Molière

Molière, com ar travesso, vai surgindo pela abertura que dá para o terraço do teatro. Continua com o camisolão branco e a touca cor-de-rosa de dormir.

Molière Não, não preciso de figurino para entrar em cena. O hipocondríaco de camisolão perpétuo. (*tosse*) Escrevi uma peça em que posso estar completamente à vontade. Onde posso tossir, respirar pela boca, desmaiar, gaguejar, suar. Quer dizer, exibir o esplendor da minha encantadora personalidade.

Racine começa a aparecer pela abertura.

Molière Uma peça onde, inclusive, posso ter uma crise de asma e morrer em cena, sem mudar o argumento.

Racine, meio corpo fora da abertura, fica gelado ao ouvir a última fala.

Molière É. Se morrer em cena quer dizer que o doente não era imaginário, a peça teria um final um tanto abrupto, mas com uma moral da história bem clara. Eu tinha razão e os outros não acreditaram. (*pausa durante a qual Molière e Racine se olham fixamente*) Tem certeza de que as perucas estão na moda na corte?

Racine Fazer o quê? Nosso jovem Rei está ficando prematuramente careca, agora todo mundo tem que usar peruca.

Molière (*ri, olhando para o céu*) Ar, era disso que eu estava precisando. Venha, sente-se.

Racine procura com o olhar. Não existe uma cadeira para sentar.

Racine Não, obrigado. Estou bem assim.

Molière (*rindo*) Oh, Racine! Racine! (*para a abertura no chão*) E a banquetta? Cadê a banquetta?

Surge a mão de Renée segurando uma banquetta. Molière pega-a junto com a garrafa de champanhe e duas taças que lhe são oferecidas. Racine se aproxima para tirar a banquetta das mãos de Molière.

Racine Licença, mestre.

Molière Eu sozinho dou conta.

Racine Não, não, o senhor está doente.

Ficam disputando a banquetta e as palavras.

Molière Estou bem demais!

Racine De jeito nenhum.

Molière Puta merda! Estou bem!

Os dois param e riem suavemente, deixam a banquetta no chão. Molière senta-se no chão e serve o champanhe nas taças, enquanto Racine fala em pé olhando para o céu.

Racine Eu estava dizendo que sim, mestre, que minha vida tem sido vitoriosa. Agora, pres-

te atenção no paradoxo. A minha pena, essa delicada gazua que tem aberto todas as portas para mim, essa mesma pena me transformou num escritor tão importante que agora não tenho mais tempo para escrever. Quer dizer, não escrever outra coisa que não sejam suntuosas loas ao Rei e terríveis impropérios contra meus inimigos. Sabe, escrita burocrática? *(recebe a taça que Molière lhe oferece)*

Molière Ficou irônico, Jean?

Racine *(sentando-se na banquetta)* Quando a tragédia se instala no mundo como numa boa poltrona, ela vira ironia.

Molière Embora não exista dramaturgo vivo, nem morto, mais montado em toda a Europa do que Jean Racine.

Racine Grande coisa. Foram oito tragédias escritas por aquele jovem sombrio e desamparado que fui um dia, as que me proporcionaram a imortalidade em vida. Acho que tudo poderia ser contado assim: sacrificou a paixão pela glória aparente.

Molière levanta a taça para fazer um brinde.

Molière Pela melancolia dos monumentos históricos.

As taças se entrechocam. Racine capta imediatamente a ofensa escondida por trás da frase e começa a sofrer uma saraivada de tiques. Molière não percebe porque virou para a abertura de onde surgiu Renée.

Renée Primeira chamada, Molière?

Molière *(furioso)* Você ainda pergunta?

Renée Também podemos vender ingressos para o velório, ou...

Molière Ninguém pediu a sua opinião, pode dar a primeira chamada. *(tosse)*

Renée desaparece pela abertura. Molière acalma Racine que o olha assustado.

Molière Fique sossegado, não pretendo morrer hoje. Nem amanhã, nem depois de amanhã. Nunca. *(ri e tosse)* Se eu morrer no palco, morrerei feliz. Olhe, não existe nada melhor para fazer do que isso.

Racine Não terá por que fingir felicidade durante sua morte. Será mais uma morte terrível, como são todas as mortes. Mas, se acontecer no palco será uma morte sublime.

Molière *(parece perguntar)* Sublime.

Racine Jean, uma morte que poderia ser narrada para a posteridade como uma história carregada de significados. Claro, teria que ser contada por um narrador que tenha estofo. Uma morte como essa é lendária por natureza. Lendária do latim legenda, algo digno de ser lido.

Molière Grande novidade, *monsieur* historiador.

Racine Estou enganado ou o senhor prefere assim? O grande comediante, afundando no horror do nada, tendo como pano de fundo as gargalhadas do seu público. O senhor finalmente representará uma grande tragédia.

Molière observa Racine por um instante e depois olha o céu com saudade. Silêncio.

Molière Nada disso, eu vou morrer de um jeito melhor. Afinal, só tenho uma oportunidade para fazê-lo. Morrerei no meu melhor estilo. *(fecha os olhos e relaxa)*

Silêncio.

Molière *(muito baixo)* Entregarei meu corpo devagar, parte por parte, como quando o amante se entrega ao prazer, parte por parte até esquecer-se de si mesmo.

Longa pausa.

A mão de Molière que segura a taça relaxa totalmente. Racine apavorado contempla o perfil sereníssimo do seu mestre. Ajoelha-se e leva sua mão até a fronte de Molière.

Racine Mestre. (*tem um nó na garganta*) Mestre.
(*chora*)

Molière A frase é de Sócrates.

Racine (*rude*) Não, não é de Sócrates.

Molière (*abre os olhos e senta*) Tanto melhor. Então é minha.

Racine Tão sua quanto idiota. O nada não é silêncio e prazer. É horror. Um grito terrivelmente mudo.

Surpreendentemente ágil, Molière salta num pé e interpreta um grito mudo e terrível. Ele ri enquanto Racine torce a boca, puxa o indicador, sacode a cabeça, passa o indicador pelos lábios.

Molière (*de repente fica com remorso*) Não sofra, Racine. (*mas depois começa a imitá-lo alegremente, torcendo a boca, sacudindo a cabeça e passando o indicador pelos lábios*)

Racine (*furibundo*) Muito bem, mestre. Pode morrer feliz só para me contrariar. (*indo para a abertura*) Morra junto com seu otimismo e sua frivolidade. Tenha piedade e morra já, morra agora porque...

Então Molière que estava apenas sorrindo, aperta os dentes, leva a mão ao peito e cai sentado na banquetta, tomado por uma violenta crise de tosse. Racine volta angustiado e se aproxima dele, decidindo salvá-lo.

Racine Molière, o Rei ...

Molière tosse no rosto de Racine.

Racine (*falando mais alto*) O Rei ordenou que o senhor não fizesse espetáculo se estivesse correndo perigo de vida.

Molière cobre com sua mão a boca de Racine, com a outra pede para ele fazer silêncio, levando o indicador até os lábios. Depois que a crise passa, aspira o ar profundamente, demonstrando que está em silêncio.

Pausa.

Racine se recompõe, afasta-se do contato físico, tira um lenço de sua manga e limpa o rosto. Molière tosse, só uma vez.

O silêncio toma conta do terraço.

Molière pega sua taça, depois a outra, que entrega a Racine. Encostam as taças, tchim-tchim, bebem. Racine está banhado em lágrimas. Molière deixa sua taça no chão, levanta-se com dificuldade e enfia-se na abertura.

A luz do terraço vai diminuindo até deixar apenas um foco em Racine.

Racine (*falando ao vento, chorando*) Molière não morreu no palco aquela noite.

Pausa.

Racine (*para o público*) Morreu uma semana depois. Fez o espetáculo, voltou para casa, deitou-se na cama, tomou uma canja e morreu. É, morreu como qualquer filho da mãe, quer dizer, na cama. Suas últimas palavras não foram necessariamente extraordinárias. Tem mais, precisa ser uma alma sofisticada para não tomá-las por algo insignificante. Depois de se enfiar na cama e de tomar a supracitada canja de galinha, a sua esposa Armande perguntou se podia retirar o prato de sopa vazio. Então Molière, já quase sem alento, ficou pensando durante um, dois, três segundos e suas últimas palavras foram...

Acende-se uma luz no fundo, iluminando Molière.

Molière (*realizando uma graciosa reverência*) *S'il vous plaît.*

Racine Para todos aqueles que não falam francês, eu traduzo. A seu bel-prazer.

Molière marca três compassos dos movimentos de uma dança, abre os braços e fala.

Molière *S'il vous plaît!*

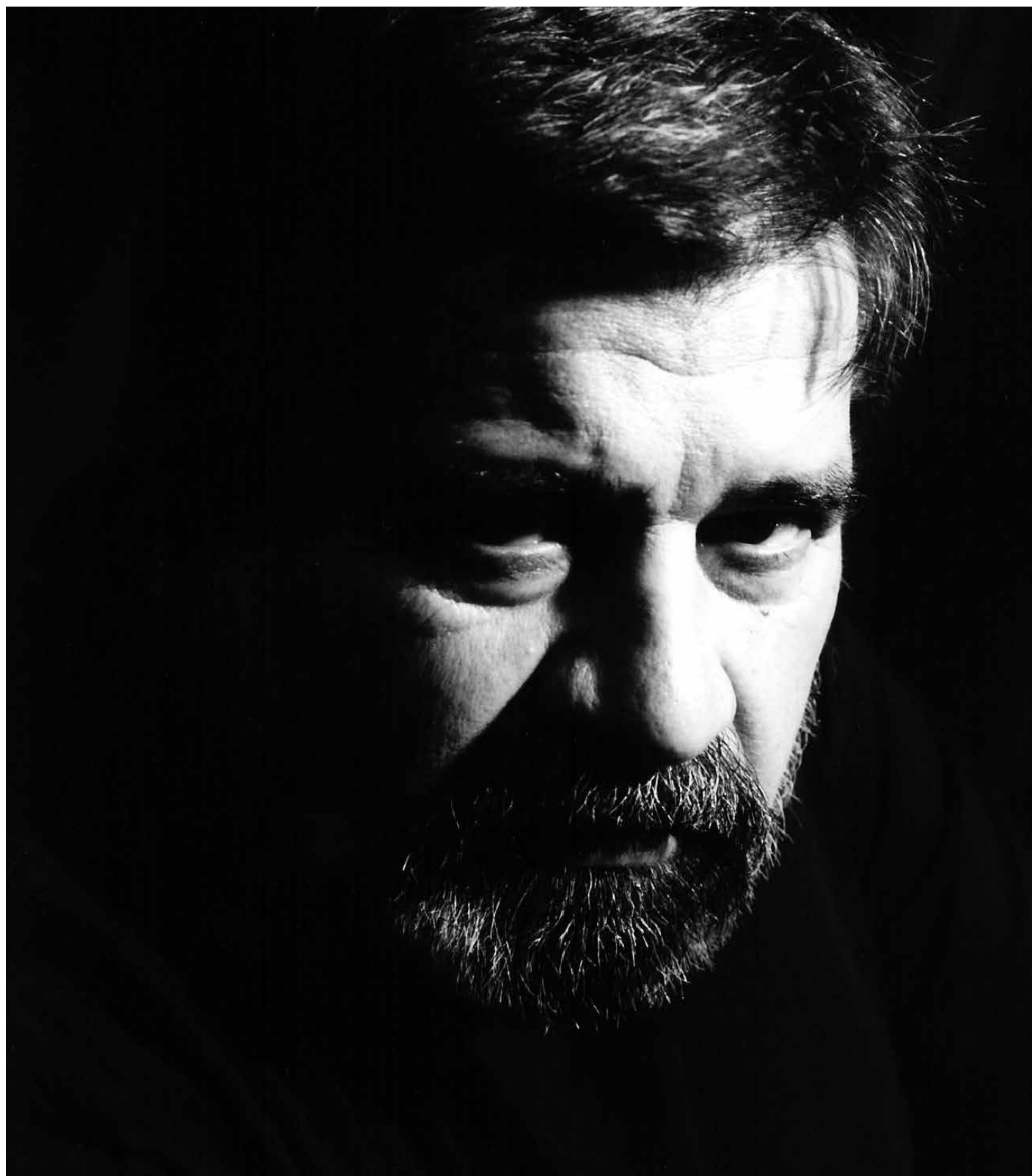
Começa uma música alegre e no fundo vemos um corredor de luz por onde aparecem dançando

os atores da companhia de Molière. Armande e Madeleine, as duas mulheres de sua vida, Barão, seu afilhado, Renée, Madame du Parc e talvez dois guardas. Todos saem e, por um momento, o corredor fica vazio.

Finalmente surge o anjo do monociclo, o anjo do riso, atravessando o palco a toda velocidade.

Blackout.





M EMÓRIA

★ AS PROFECIAS DE PLÍNIO MARCOS

Oswaldo Mendes

Autor de *Bendito maldito – uma biografia de Plínio Marcos* (Editora Leya), Prêmio Jabuti de 2009.

Resumo: Após mais de uma década da morte de Plínio Marcos, suas ideias ajudam a pensar em que momento o Teatro abandonou, no Brasil, a sua vocação de espaço único e insubstituível para discutir a condição humana até as últimas consequências. Uma visita a essas reflexões contidas na biografia do “Maldito bendito” recolocam alguns debates essenciais, como a ampliação dos mecanismos de censura, que deixou de ser policial como nos tempos da ditadura para assumir outras formas de cercear o livre pensamento e a criação artística. Embora soem proféticos, os questionamentos levantados pelo dramaturgo sobre os problemas que afligiam o Teatro no passado ganham contorno de perversa atualidade. Mais que profecias eram um duro diagnóstico apoiado em fatos, que se estendiam da regulamentação da profissão de artistas e técnicos às subvenções governamentais e o peso crescente do que ele chamava de “teatros patronais” no controle das casas de espetáculo, com um modelo de gestão que mata a possibilidade de ressonância social do Teatro. De quebra, Plínio ainda alertava sobre os riscos de se pedir a bênção a mestres e gurus que, hoje, produzidos no ambiente acadêmico, invertem a lógica e fazem a teoria preceder a prática, colocando assim o Teatro a serviço de suas teses.

Palavras-chave
*Plínio Marcos. Censura.
Política cultural. Teatro
brasileiro.*

Profeta ele não era nem queria ser. Como fugia de mestres e gurus, não aceitava para si mesmo esses títulos. E se tratava algum amigo de mestre, “era de sacanagem”, como admitia o médico, jornalista e dramaturgo Roberto Freire, primeiro a reconhecer as qualidades de *Dois perdidos numa noite suja*. “Plínio me chamava de mestre, mas de sacanagem. Havia uma ironia nisso, porque ele sabia da minha cultura, da minha vida feita de estudos, e ele não tinha estudo nenhum”. Não tinha estudo formal, acadêmico, é bom ressaltar. Sem ser profeta nem guru, Plínio Marcos nos alertou para questões que hoje, década depois da sua morte, continuam presentes e agravadas. Ele temia que as suas peças e personagens sobrevivessem por conta de uma triste realidade que insiste em manter à margem e na miséria boa parte da população, apesar de toda as políticas compensatórias e paliativas criadas pelo Estado. Pior, essas políticas reduziram as possibilidades de uma vida melhor ao estímulo de um consumo desenfreado de bens supérfluos, que se sobrepõem a conquistas mais duradouras de traba-

lho digno, de acesso à educação, à saúde e à cultura. Talvez ele deva ser lembrado não como profeta e sim como repórter de um tempo mau que parece nunca ter fim. No campo específico do Teatro, a voz de Plínio ainda ecoa reflexões e desabaços que podem nos ajudar a reconhecer em que momentos da nossa trajetória o palco perdeu a sua força de espaço privilegiado, eu diria insubstituível, para observar e discutir a condição humana até as últimas consequências. Revisitando a biografia de Plínio Marcos, tomo cinco de seus proféticos discursos como pontos de reflexão, sem outro objetivo senão estimular a interlocução dessa às vezes solitária gente de teatro.

**Nunca fui de pedir a bênção.
Não respeito essa coisa de mestre**

De fato, ele tinha sim respeito pelos que, em crônica, chamou de “os mestres do teatro”, mas nunca ao ponto da subserviência. Mestres, para ele, eram Patrícia Galvão, Roberto Freire, Cacilda Becker, Cleyde Yaconis e por aí fora. O que ve-

mos hoje? A academia e os mestres de escola, catedráticos com teses empoeirando nas gavetas de universidades, teóricos de ocasião exigindo que os artistas do teatro lhes peçam a bênção. Ao contrário da geração de Plínio Marcos, os artistas do teatro não se formam mais no cais, nas cadeiras do Bar Regina ou do Bar Redondo, nas delícias e agruras de traçar os caminhos que os levam ao palco. Formam-se nesses ambientes acadêmicos que abdicaram da sua nobre função de pensar o fazer artístico e querem determinar o Teatro que deve ser feito. Assim eles já decretaram o fim da palavra, a morte do teatro épico de Brecht e o advento do pós-moderno ou do pós-dramático, seja lá o que isso quer dizer. Formados na ideia de que a teoria antecede a prática, atores e diretores vão para o palco não mais para cumprir a vocação do fazer teatral, mas para “experimentar” e provar teses formais e/ou estéticas, quase sempre sem compromisso com o público fora do círculo restrito. (Depois, perplexos, eles irão se perguntar, “por que os teatros estão vazios?”, tema de recentes debates no Tusp – Teatro da Universidade de São Paulo.)

Plínio, é sabido, tinha aversão à escola, por razões que sua biografia explica e a educação brasileira atual confirma. Não chegemos ao ponto de subestimar a importância e a necessidade do estudo permanente, que se exige de todo artista neste mundo em rápida transformação, como já pedia Brecht, para que o teatro continue sendo espelho da humanidade, na sugestão de Shakespeare. Nem Plínio deixou de ser um leitor contumaz e um estudante, à sua maneira. Mas é urgente que universidades e escolas de teatro fora delas se deem conta do papel que lhes cabe, de formadores e não de manipuladores e condutores do fazer teatral – não é desse tipo de “mestres” que precisamos. A eles, e por sugestão do Plínio, o Teatro não deve pedir a bênção.

Não adianta regulamentação sem mercado

Quando a profissão de artistas e técnicos foi regulamentada no final dos anos de 1970, Plínio

Marcos questionou a “conquista”. Conquista de quem? Dos patrões, ele dizia. Mas não só. Entre os atores, havia o olho gordo na reserva de mercado na televisão, em especial, e no cinema, subsidiariamente. Como se televisão, cinema e também a publicidade precisassem de atores. Não precisavam, nem precisam. Quando e se precisarem, vão ao teatro buscá-los. Plínio se referia a esses “mercados”, na sua pregação contra a “importação da cultura de consumo”, certo de que “a nossa luta é impedir a invasão do país através dos veículos de comunicação” – batalha irremediavelmente perdida, ainda mais hoje com internet e toda a nova parafernália cibernética. Mas ele não se deteve nas consequências perversas da regulamentação no próprio Teatro. Uma delas foi a proliferação de cursos e escolas para oferta do DRT, o registro profissional. Criou-se novo contingente de desempregados, que se multiplica ano após ano. O mercado a que Plínio se referia, no caso do teatro, era na época o que sempre foi e é, incerto, instável. Talvez agora seja desejável, para o Teatro, que se extinga por direito (pois de fato já se extinguiu) a necessidade do DRT para quem quiser fazer televisão ou cinema. Escolas, cursos e sindicatos vão ser contra, pois terão de sobreviver sem vender o seu principal produto, o sonho, a ilusão de ascender socialmente. Mas sempre haverá quem se interesse em fazer um bom curso de teatro, para se preparar melhor para o exercício de outras profissões, nas quais as técnicas teatrais podem ser úteis. Pelo menos será mais saudável e consequente que produzir a cada ano mais desempregados.

A juventude está um pouco no prejuízo

Ao fazer essa constatação no texto da peça *Sob o signo da discoteca*, Plínio voltava o olhar para os jovens que então se entregavam aos embalos de sábado à noite com John Travolta. Em sua peça, ele chamava a atenção para a vulgarização do consumo de drogas e a violência sexual, que cresciam até atingir tal gravidade que chegou ao ponto de anestesia coletiva diante do problema.

“Moro numa cidade onde houve catorze casos de estupro numa noite. Sei que mais ou menos 10% da população de Brasília estão se drogando e que o maior índice é na faixa de 12 a 25 anos. O prefeito de Petrópolis declarou que de vinte jovens na cidade dele, dezesseis se drogam” – Plínio argumentou com esses números, em 1979, em plena ditadura, para justificar a urgência do tema que propunha discutir em sua peça. Nem a peça foi sucesso, nem os problemas apontados mereceram atenção. “Se denunciarmos que existe um tipo de jovem brasileiro, aliás, a maioria, que não está tomando conhecimento da realidade e está se alienando, nós evidentemente não estamos procurando agradar, estamos procurando o debate”, ele insistiu. Plínio não agradou nem o debate se estabeleceu. Ficou restrito ao teatro, mas ele cumpriu o seu papel, no seu momento. Não o papel de profeta, mas de repórter.

A gente acaba sofrendo duas ou três censuras

Foi em um simpósio sobre a censura, no Congresso Nacional, em maio de 1979, que Plínio fez esse diagnóstico: “O governo pode até abandonar a censura policial, porque eles estão fazendo outro tipo de censura. Os teatros, as casas de espetáculo, estão ficando cada vez mais nas mãos do governo. Então nós temos: ou os teatros são do governo federal, municipal ou estadual, ou estão ficando nas mãos de sociedades culturais, como a Aliança Francesa, ou teatros patronais, como o Sesi e o Sesc. Os teatros do interior são quase sempre dos municípios. Então só entram peças que eles querem e a gente acaba sofrendo duas ou três censuras.” Trinta anos depois, não há o que tirar mas há muito a acrescentar a esse diagnóstico. Em São Paulo, alguns teatros do governo estadual nem



*Homens de papel.
Foto: arquivo família
de Plínio Marcos.*

Homens de papel.
Foto: arquivo família
de Plínio Marcos.



são mais geridos pelo Estado, que os transferiu a entidades civis constituídas para esse fim. Pior, o modelo de ocupação dos poucos teatros públicos copia o modelo instituído pelos “teatros patronais”, semelhante à alta rotatividade própria de motéis e não de teatros. Quanto às casas de espetáculo privadas, a maioria está nas mãos de empresas ou pessoas sem nenhum compromisso além do sucesso dos seus negócios. Estão no seu direito mas, tenho certeza, se esse modelo vigorasse no passado, um autor como Plínio Marcos jamais estrearia nesses teatros, incluídos os patronais, que não abrigariam quem pode desagradá-los, moral ou esteticamente (entendam isso como quiserem). Hoje, Plínio ainda entra em alguns desses “teatros patronais” porque, para o bem ou para o mal, ele virou *cult*, já faz parte da história.

Além da censura a que Plínio se referia, esse “modelo motel” está ajudando a matar o Teatro (maiúscula, por favor). Com a desculpa de atender a uma clientela muito grande, e oferecendo alguns trocados como apoio à produção, esses teatros agendam “temporadas” de no máximo seis semanas para os espetáculos escolhidos, com duas ou três

sessões semanais. Desse jeito, não há Teatro, nem espetáculo, que consiga cumprir minimamente o seu destino, a sua função. Quando estreia, já está em final de carreira, não dá tempo nem de o público se interessar. Sem conseguir a mínima ressonância na sociedade, além de eventuais reportagens de estreia e resenha crítica nos jornais, esses espetáculos são natimortos. Pior: esse modelo perverso, que se pretende “democrático” e sequer forma novas plateias nem ajuda a consolidar o público existente, é reproduzido na ocupação de outros espaços públicos, municipais, estaduais e federais. E quem escolhe os espetáculos que ocuparão esses espaços? No caso dos “teatros patronais”, são funcionários, nem sempre qualificados, que seguem critérios que ninguém conhece. Alguns exigem ver o espetáculo e quando se deparam com um ensaio, simplesmente excluem o candidato porque o “espetáculo ainda não estava pronto”. Seria cômico se não fosse trágico. Na censura policial, os espetáculos antes de estreiar tinham de ser submetidos a um ensaio geral para dois ou três censores com poder de liberar ou de proibir, ou exigir cortes no texto ou nas cenas. Essa gente de agora parece saudosa daquela triste época.

A subvenção governamental é constrangedora

Ao mesmo tempo em que, lembrando seu início de carreira, proclamava que “o teatro tem de ser mantido pela bilheteria”, Plínio via com preocupação a dependência crescente dos artistas em relação às subvenções e verbas públicas. E nem havia ainda a Lei Sarney, criada na Nova República pelo ministro Celso Furtado, e depois substituída pela Lei Rouanet e outros mecanismos. O constrangimento que ele citava desembocou na situação atual, em que muitas empresas e pessoas não se constrangem em usar a subvenção governamental – agora travestida em leis de incentivo fiscal – para seus negócios na área do entretenimento, na qual enfiaram o Teatro, como se fosse tudo a mesma coisa, Teatro, festa da uva, shows de celebridades musicais ou Disney on Ice. Em janeiro de 1980, Plínio dizia que “num país onde não se planta um pé de couve sem auxílio econômico do governo, a sociedade não tem muita força para protestar quando o governo tenta interferir em algum setor. Então eu acho que o teatro em vez de lutar por subvenções governamentais, deveria ter lutado o tempo todo pela liberdade de expressão, que é a matéria-prima

do artista, não só de teatro, mas de todo artista, de todo pensador”.

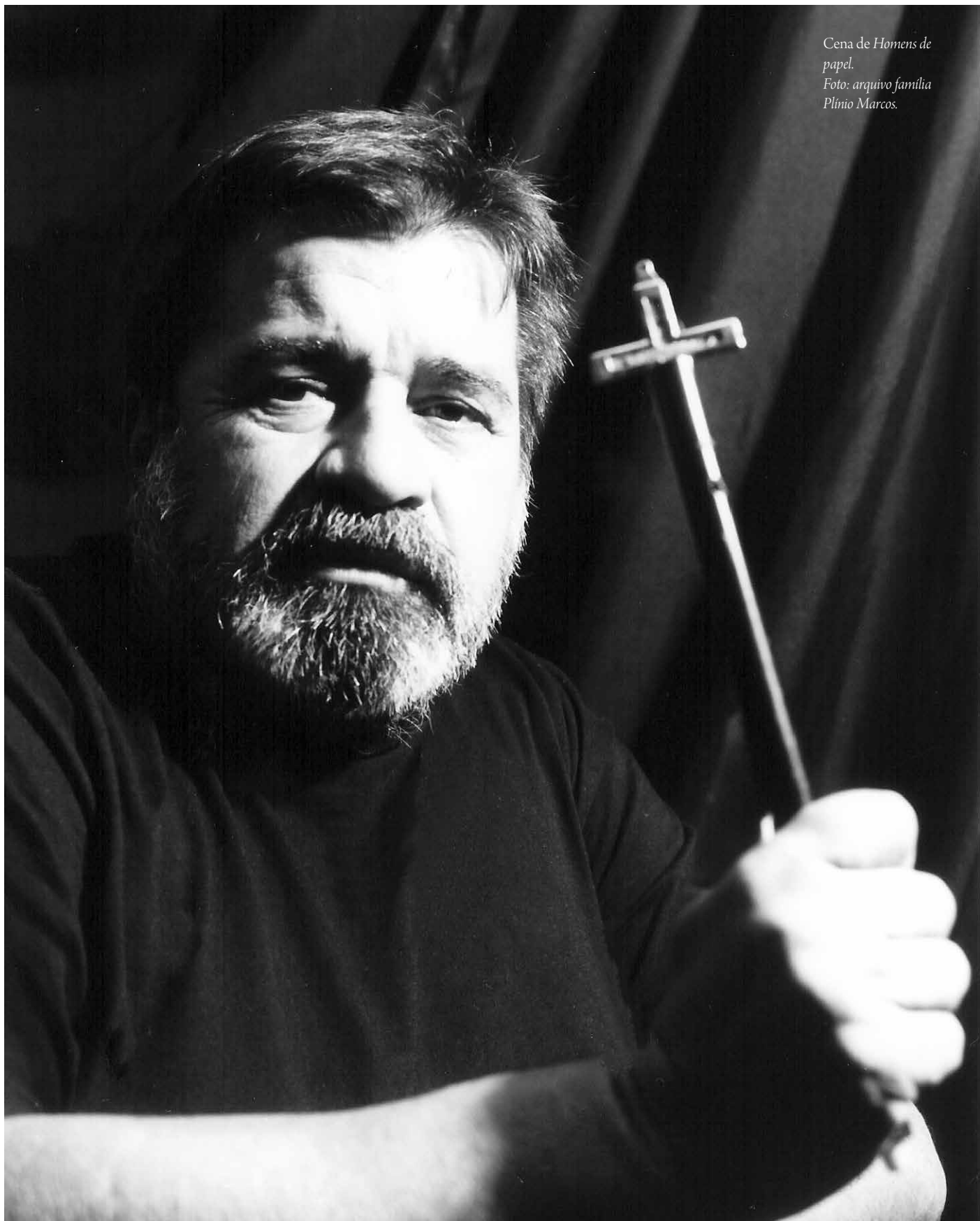
Hoje, certamente, Plínio faria uma correção em sua “profecia”. O Teatro lutou pela liberdade de expressão, mas as subvenções não foram para ele. Os fatos estão aí, qualquer um pode enumerá-los. Os benefícios fiscais – entre os quais se inclui o desconto de IPTU em São Paulo para escolas, entidades patronais e/ou sindicais, bancos, financeiras e shoppings quando colocam um teatro ou “espaço cultural” na sua obra – não favoreceram o Teatro. Favoreceram sim a área do entretenimento citada e o patrimônio desses investidores fantasiados de mecenas. Infelizmente, ou não, Plínio não viveu para ver no que resultaram as “subvenções governamentais”. Sua pregação e profecias, ou temores, parecem ingênuas diante do que temos hoje. Ao contrário do que ele defendia, o Estado (não falo de governos) tem sim uma responsabilidade e um papel nesta questão. Entretanto, o Estado e os entes públicos brasileiros preferem exercê-lo da maneira mais perversa que conseguem, simplesmente saindo de cena e abrindo terreno fértil para todos os interesses oportunistas, que não são necessariamente da Cultura e do Teatro. ☆

Abstract: After more than a decade of Plínio Marcos’ death, his ideas help people think when the Theatre was left, in Brazil, its role as a unique and irreplaceable space to discuss human condition until the last consequences. A visit to these reflections contained in the biography of the “Maldito bendito” restate some main debates, such as the expansion of the mechanisms of censorship, which stopped being a police matter as in times of dictatorship to take over other ways of curtailing the free thought and artistic creation. Although they may sound prophetic, the questions raised by the playwright about the issues those plagued the Theatre in the past evidence the perverse today. More than prophecies it was a hard diagnosis supported by facts, which stretched the rules of the profession of artists and technicians to government subsidies and increasing weight of what he called the “employers theaters” on control of concert halls, with a management model that kills the possibility of social resonance of the Theatre. Nevertheless, Plínio also warned about the risks of seeking the blessing of the masters and gurus who, currently produced in the academic environment, reverse the logic and make the theory precedes practice, thus placing the Theatre in the service of their theses.

Keywords: *Plínio Marcos. Brazilian drama. Censorship. Cultural policy.*

*Cena de Homens de
papel.*

*Foto: arquivo família
Plínio Marcos.*



★ VIDA, PAIXÃO E GLÓRIA DE PLÍNIO MARCOS

Edelcio Mostaço

É pesquisador PQ do CNPq. Crítico e ensaísta, é professor de estética teatral na Universidade do Estado de Santa Catarina.

Resenha do livro *Bendito maldito*: uma biografia de Plínio Marcos, de Oswaldo Mendes. São Paulo: Leya Brasil, 2009, 497 p.

“Eu já inventei tantas histórias sobre mim mesmo que não sei mais o que é verdade ou invenção” declarou Plínio Marcos (1935-1999) numa entrevista alguns anos antes de morrer, o que parece ter motivado o jornalista Oswaldo Mendes, de quem foi amigo durante décadas, a investigar a fundo até onde isso, de fato, havia ocorrido.

Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos, um volume de quase quinhentas páginas, registra longos anos de pesquisa, entrevistas e checagem de fontes, dedicados pelo autor para tentar esclarecer até onde a frase acima estava correta ou não. Em alguns momentos, ele deixa ao leitor decidir por um ou outro viés; em outros, adota a versão cheia de verve criada pelo próprio dramaturgo e, na grande maioria, esclarece detalhes que apenas a dedicação ao ofício de biógrafo autoriza mandar imprimir. Plínio Marcos, mais que todas as criaturas que criou, foi, ele mesmo, seu maior personagem.

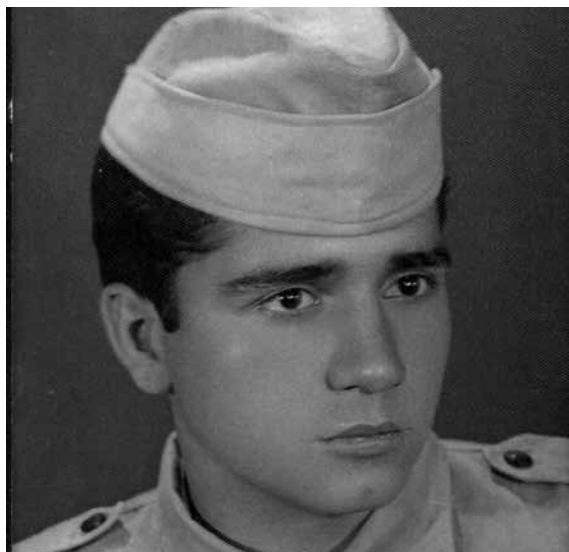
Tendo surgido para o teatro brasileiro em meados dos anos de 1960 após a florada de autores nacionalistas oriundos do Seminário de Dramaturgia do Arena (1958-1960) e aquela surgida ao final da década, conhecida como Nova Dramaturgia (1969), Plínio figura como estrela isolada nesse rol de criadores, diferente de uns e outros, espírito indômito que nunca integrou grupos ou partidos, desbravando seus caminhos com a garra dos lutadores solitários, com a fibra dos que não se cansam,

com a inventividade dos que abraçam a vida como a única tábua de salvação possível neste mundo adverso nas quebradas do mundaréu, como ele mesmo dizia.

Canhoto, fugiu da escola o quanto pôde, para escapar das reguadas que as professoras da década de 1940, nada avisadas sobre necessidades especiais, insistiam em aplicar àqueles que fugiam aos padrões. Isso talvez explique sua rebeldia frente às autoridades, que jamais conseguiram dobrá-lo ao longo de toda sua existência. Preso diversas vezes ao longo do regime militar, censurado em todo o território nacional, ameaçado de morte aqui e ali, Plínio atravessou décadas batendo boca com todo mundo, atirando pedras em governadores, xingando políticos pela televisão, pisando no calo dos poderosos, dando provas, a todo instante, de seu incorrigível gauchisme. “Vai ser gauche na vida”, advertira Drummond num poema famoso, criando um precedente poético para aquele moleque arrua-ceiro do Macuco, bairro santista onde morou, que atravessou a adolescência contrariando vizinhos e os princípios moralistas da família espírita em que nasceu.

Foi palhaço de circo, funileiro, vendedor de figurinhas, frequentador dos cabarés da zona de metrício do porto e acima de tudo camelô. Vendeu de tudo, de livros nunca entregues a blusas de cashemir, incluindo o corpo de um amigo, a ser devidamente encaminhado à Faculdade de Medicina

Fotos: arquivo família
de Plínio Marcos.



após a morte dele. No final dos anos de 1950 viveu a efervescência da vida cultural de Santos, onde Patrícia Galvão pontificava como respeitada intelectual, despontando em montagens amadoras adultas e infantis. Escreveu *Barrela*, seu primeiro texto para o palco, em 1959, proibido logo após curta temporada amadora.

Transferindo-se para São Paulo, desempenhou diversas funções (entre as quais segurar nas costas Cacilda Becker enrolada num tapete durante a temporada de *César e Cleópatra*, 1963), onde conheceu a atriz Walderez de Barros, com quem se casou e teve três filhos.

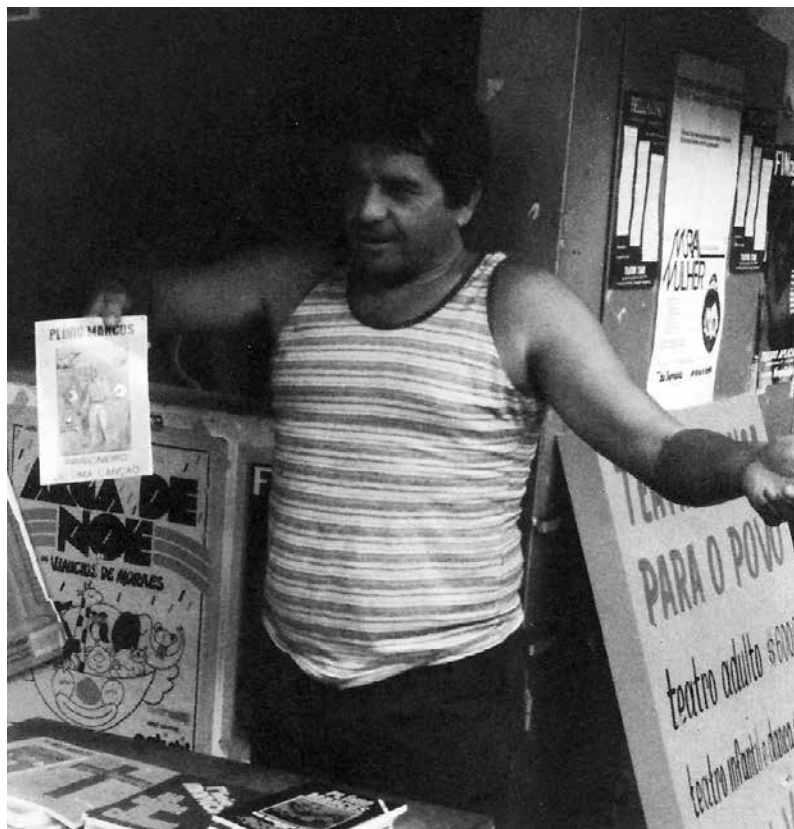
Dois perdidos numa noite suja e *Navalha na carne* (1966 e 1967) tornaram-se ícones de sua primeira fase, que comporta ainda criações como a já referida *Barrela* e *Homens de papel* (1967), à qual deve ser acrescentada *Abajur lilás* (1975), conformando um amplo painel social que destaca personagens pouco frequentes na cena nacional: os inclassificáveis, os marginalizados. São criaturas à beira do colapso de vida, de nervos, de existência habitantes de zonas limítrofes entre o ser e o não ser, engalfinhadas em situações que as tornam carrasco e vítima de si mesmas, infundindo a cada uma um perfil psicológico todo próprio e inconfundível. Ninguém escreve como ele. Suas criaturas se exprimem através de palavras comuns, gírias, expressões idiomáticas, um idioleto que apenas um apurado ouvido foi capaz de registrar dentre as muitas situações que presenciou e viveu à beira do cais de Santos. Se Nelson Rodrigues tornou-se famoso por captar aquela indefectível oralidade carioca, Plínio o fez em relação a Santos.

A aproximação entre os dois autores não é fortuita. Ambos admiravam-se mutuamente, cientes

de serem os criadores de um teatro comprometido, sobretudo, com a vida mais profunda das cidades brasileiras. Ambos foram cronistas, ganharam fama escrevendo para jornais, autores de frases célebres para definir pessoas e situações, proibidos durante anos pela Censura; embora tivessem posições políticas e éticas muito distantes um do outro.

A longa proibição de suas peças levou Plínio a trabalhar em diversas atividades e a permanecer ausente dos palcos durante alguns anos. Por outro lado, aproveitou para ocupar-se com o futebol, o carnaval e o samba de raiz, sendo o fundador da Banda Redonda. Escreveu alguns musicais: *Balbina de Iansã* (1970), *O Poeta da Vila e seus amores* (1977), *Jesus homem* (1980); além de dois textos carregados de espiritualidade: *Madame Blavatsky* (1985) e *Balada de um palhaço* (1986), que denunciam uma virada em sua vida, o início de uma fase mística na qual vivia de leituras de tarô e dava cursos para interessados em melhorar seus relacionamentos, atividades que exerceu até seus últimos dias, após ter presenciado a leitura de seus textos em Paris e ter recebido o título de Cidadão Emérito da cidade de Santos. A seu pedido suas cinzas foram jogadas por Vera Artaxo, sua segunda mulher, na baía de sua cidade natal.

Oswaldo Mendes sintetizou tudo isso e muito mais com competência e empenho, fazendo justiça ao perfil do biografado. Tomara que venha assim estimular novos olhares para esse autor exponencial, inspirando acadêmicos a se debruçarem sobre Plínio e sua obra, pouco estudada até o momento, ainda à espera de uma reclassificação estética que possa esmiuçar todas as qualidades que ela indiscutivelmente ostenta e que suas inúmeras remontagens apenas confirmam. ☆



★ O CORPO E A CARNE

Carolina Gonzalez

Atriz, diretora, mestre em Artes Cênicas pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e professora do curso técnico e da Escola Superior de Artes Célia Helena.

Resumo: A presença e a importância que possuem o corpo e as ações corporais (ou físicas) dos personagens na dramaturgia de Plínio Marcos. A análise parte da diferença entre corpo e carne dada pelo filósofo francês Michel Henri, passando pelas considerações científicas de William James e de John Dewey, filósofos e psicólogos americanos. Ao abordar a estética grotesca do teatro de Plínio Marcos, chega-se a uma análise de seu teatro que reconsidera sua estética naturalista e lhe permite outras possibilidades.

Corpo-objeto e corpo-sensível

Palavras-chave:

Psicofísico. Interpretação.
Naturalismo. Grotesco.
Plínio Marcos.

Uma das características mais marcantes do teatro de Plínio Marcos é a presença e a importância que possuem o corpo e as ações corporais de seus personagens no desenrolar de suas peças. Parece que assistimos a atos da Paixão, no sentindo religioso do termo, em que se percorre um caminho de redenção passando por padecimentos e desafios físicos, provando-se, dessa maneira, a grandeza da alma. Mesmo que na peça do autor santista não se chegue à redenção, como é o caso da Paixão de Cristo, pois em suas peças não se chega realmente a um final, percebemos o mesmo tipo de pensamento. Basta lembrarmos-nos das prostitutas de *O abajur lilás* que, além de viverem em condições físicas miseráveis – o patrão, Giro, obriga-as a receber vários clientes por dia, dividem o quarto em que vivem e trabalham –, sofrem torturas morais e físicas durante a peça. O corpo é fonte de sofrimento, de pecado, mas também de libertação, de transcendência assim como na doutrina católica. Influência que se sente, aliás, de diversas maneiras no teatro de Plínio Marcos. O corpo dos personagens de suas peças é duplo, assim como o considera a doutrina cristã. Para entendermos como isso se processa na ideologia católica e também nas peças de Plínio,

usaremos uma explicação tirada do livro do filósofo Michel Henri, *Incarnation: une philosophie de la chair*, em que o autor explica a natureza dupla do corpo:

Esta diferença entre os dois corpos que acabamos de distinguir – de um lado, o nosso corpo que se sente ao mesmo tempo em que sente o que o rodeia. Do outro, um corpo inerte do universo, uma pedra no caminho ou as partículas microfísicas que a constituem – reconsideraremos em uma terminologia apropriada. Consideraremos carne a primeira e corpo a segunda. Porque nossa carne não é outra coisa que aquilo que se sentindo, sofrendo e se suportando e assim, gozando de si mesma segundo impressões que não cessam de renascer, acha-se, por este motivo, suscetível de sentir o corpo que lhe é exterior, de o tocar tanto que de ser tocado por ele. O que este corpo exterior, o corpo inerte do universo material é por princípio incapaz. (HENRI, 2000, p. 8-9).

Considerando primeiramente o personagem das peças de Plínio Marcos como corpo, segundo a terminologia de Michel Henri, sua criação aproxima-se mais de uma figura do que de um personagem propriamente dito. É este mesmo corpo, segundo o significado dado por Michel Henri, a primeira referência, a primeira representação que o público percebe durante o espetáculo. Um cor-

po que se revela “sem querer”, por sua simples presença. Quer dizer, antes de se transformar em um personagem, de “carne e osso”, pela manifestação de suas sensações, sentimentos, expressões e a humanidade que lhe é inerente. Seriam as prostitutas, os prisioneiros, os mendigos, imagens que estes personagens nos revelam em um primeiro contato com eles. “Homens e mulheres conhecem a vergonha de seus corpos, na sua pura presença imóvel, em sua emanção injustificada”, como explica Simone de Beauvoir (1986, p.159) em seu livro *Deuxième sexe*. Como em resposta a esta consideração, Michel Henri continua explicando a natureza do corpo:

No fora de si da exterioridade pura, nada toca a si mesmo, nem se sente nem se experimenta de nenhuma maneira. Vir ao mundo significa mostrar-se à maneira de um corpo exterior insensível. No mundo não existe nenhuma carne, nenhum nascimento, se nascer significa vir em uma carne. É somente na vida que a carne é possível, uma carne real cuja realidade é a materialidade fenomenológica impressional e patética da vida em si. (HENRI, p.186, tradução nossa).

Poderíamos até considerar que no nível das figuras, do corpo, estaríamos mais próximos de uma leitura naturalista das peças em questão, pois seria deste corpo-objeto que ficariam evidentes as razões econômicas, a dependência dos indivíduos à sociedade à qual pertencem, o que é próprio da temática naturalista. Exemplos não faltam: a orfã, Tita, de *A mancha roxa* que cresceu nas ruas, vítima da situação social; os dois “perdidos” Paco e Tonho ou ainda Dilma, a prostituta de *O abajur lilás*, obrigada a exercer sua profissão para criar seu filho.

Porém, se observamos a presença deste outro corpo – a carne –, o teatro de Plínio Marcos ganha outros contornos e dimensões. Se o corpo dos personagens de Plínio Marcos é duplo, e é por isto que ele é aqui essencial, revela o dualismo do sistema de pensamento de suas peças. Seres duplos, assim como seus corpos, figura e personagem ao mesmo tempo, aparência e essência. Se o autor brasileiro

parte da realidade mais crua e bruta, suas peças não deixam de manifestar e abordar o oculto, o sagrado e o espiritual.

Aliás, boa parte dos conflitos de suas peças nasce dessa carne que reclama, que deseja, que sofre em confrontação com esse corpo que é imagem, objeto, máscara. O conjunto corpo-carne poderia ser considerado como o conjunto sociedade-indivíduo, produtor do conflito primordial de suas peças. Pois de um lado temos um corpo objeto, que produz um personagem de uma sociedade específica, de uma época específica e do outro, a carne, o indivíduo, a humanidade, expressão de desejos e sentimentos intemporais. Basta lembrarmos-nos de Tonho de *Dois perdidos numa noite suja*, que tenta conciliar suas expectativas, seu desejo de progredir socialmente em uma sociedade amoral e cruel.

Porém se esta cisão se traduz no plano social e individual, ela também acontece no próprio ser. Aliás, a confrontação desses dois seres em um só produz toda a poesia de suas peças, pois sentimos a presença concomitante do temporal e do intemporal, do sagrado e do profano, da mesquinhez e



O abajur lilás.
Foto: arquivo de família
Plínio Marcos

da grandeza da alma. Segundo a doutrina católica, como nos explica Michel Henri, a carne é o lugar em que se produz e se manifesta a vida. Pela carne se produz a conexão com o sagrado, a carne é um “teatro” de confrontação entre o espiritual e os instintos mais elementares. Para entendermos melhor esses elementos, nos interessaremos primeiramente por como eles se produzem no repertório teatral de Plínio Marcos. Para tanto, nos concentraremos em três de suas peças: *Dois perdidos numa noite suja*, *A mancha roxa* e *O abajur lilás*. Em seguida, partiremos para considerações de técnica de interpretação, estéticas e filosóficas apoiando-nos em estudos de William James e de John Dewey, filósofos e psicólogos americanos.

Corpos em ação

*Dois perdidos numa
noite suja.*

Foto: arquivo da família
Plínio Marcos.

Como sabemos, os princípios dramáticos das peças de Plínio Marcos são próximos dos princípios



teatrais. Esta teatralidade é revelada, entre outros fatores, pela importância que possui o corpo e suas expressões nas suas peças. Uma corporalidade que ajuda na “projeção no mundo sensível de estados e de imagens que constituem [...] a manifestação do conteúdo escondido, latente, que guarda os germes do drama”. (ADAMOV, 1964, p.13, tradução nossa).

É interessante constatar primeiramente que nas indicações cênicas, a movimentação física ou os estados corporais aparecem em um maior número que os sentimentos. Vejamos este trecho de *Dois perdidos numa noite suja*:

Paco (*gargalha*) – Por isso você é azedo. Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paco representa uma pantomima*). Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (*anda com pose*) Daí, um cara joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai de panca. (*Paco pega o seu pé e finge que assopra*) Ai!Ai! Ai! (*Paco começa a rir e cai na cama gargalhando*).

Tonho (*bravo*) – Chega!

Paco aponta a cara de Tonho e estoura de tanto rir.

Tonho – Para com isso, Paco!

Paco continua a rir. Tonho pula sobre ele e, com fúria, dá violentos socos na cara de Paco. Este ainda ri. Depois, perde as forças e para; Tonho continua batendo. Por fim, para, cansado. Ofegante, volta para sua cama. Deita-se. Depois de algum tempo, levanta a cabeça e, vendo que Paco não se move, demonstra preocupação. Aproxima-se de Paco e o sacode. (MARCOS, 1984).

O estado físico dos personagens é sempre presente e importante em suas peças. Normalmente trata-se de estados físicos alterados: embriaguez, doença, excitação, fome. O corpo é aqui sinônimo de situação, ele testemunha a condição da personagem. Vejamos a indicação cênica do fim da primeira cena de *O abajur lilás*:

Dilma acende um cigarro. Retira da carteira um retrato, olha bem, beija e começa a chorar baixinho. Depois de um tempo, entra Célia. Vem cambaleando de bêbada. Cai, le-

vanta-se, entra no banheiro. Escuta-se o barulho de Célia vomitando. Depois, ela volta, cai na cama e adormece. Dilma continua sentada. Luz fecha toda. (MARCOS, 1975)

A *mancha roxa* é um exemplo bem claro da importância do corpo na escrita de Plínio Marcos. Esta peça gira em torno da presença de uma doença mortal e contagiosa entre as detentas. Questões como promiscuidade, solidariedade, dignidade serão abordadas em um segundo momento. Primeiro, é a questão da personagem Isa portadora do vírus HIV, deste corpo presente, deste corpo perturbador que gera o conflito inicial.

Parece que na dramaturgia de Plínio Marcos o sentimento possui uma relação íntima com o que é de ordem física. Como se os estados emocionais tivessem sua origem na carne dos personagens. O jeito que este corpo é tratado, subjugado, privado, cria o drama, a ação.

A emoção é um ato físico?

Ainda na *A mancha roxa*, Isa age pela falta que a droga causa em seu organismo. Seu estado emocional tem origem no orgânico. A falta da droga a leva a falar, é a manifestação física da privação.

A carne é sinônimo de expressão, de relação, de comunicação. Uma vez que os corpos/carnes são engajados, uma vez que a energia necessária à realização de uma ação circula entre os atores, os outros aspectos da peça podem acontecer. A emoção e o sentimento são o resultado deste impulso que começa na carne. Mas como e por quê? Se nós nos interrogamos sobre a natureza da emoção, seria absurdo considerarmos a emoção um ato corporal? Consultando o dicionário *Larousse* (1999, p.349), constatamos que emoção seria:

1. Abalo moral ou afetivo; perturbação, geralmente passageira, provocada por algum fato que afeta o nosso espírito (boa ou má notícia, surpresa, perigo).
2. Reação afetiva transitória, de grande intensidade, habitualmente provocada por uma estimulação vinda do meio ambiente. [...]
4. Impulso que gera os sentimentos, tanto conscientes como inconscientes.



No dicionário francês *Nouveau Petit Robert* (edição on-line), temos ainda:

2. Estado de consciência complexo, geralmente brusco e momentâneo, acompanhado de reações fisiológicas (palidez ou vermelhidão, aceleração do pulso, palpitação, sensação de mal estar, tremedeira, incapacidade de se mexer ou agitação).

William James, psicólogo e filósofo americano adepto do pragmatismo, consagrou uma parte de seus estudos à natureza da emoção no Homem. Ele reconsidera o estatuto da emoção considerado sempre como um evento puramente mental experimentado diretamente pelo meio da percepção. As reações corporais da emoção (suor, arrepio, palidez) são identificadas como simples expressões de uma percepção mental. Mas para William James:

Se os estados corporais não acompanhassem a percepção, esta última seria de forma puramente cognitiva, pálida, sem cor, descarnada de calor emocional. (JAMES, 1983, p. 1066).

Ele chega mesmo a inverter a ordem convencional:

[...] mudanças corporais seguem diretamente a percepção do fato excitante, e [...] nosso sentimento

Dois perdidos numa noite suja.
Foto: arquivo da família Plínio Marcos.

destas mesmas mudanças enquanto que elas se produzem. É a emoção. (JAMES, 1983, p.1065).

Da ideia que a emoção é uma percepção ou um pensamento que provoca em um segundo tempo as mudanças corporais, James inverte a ordem e propõe que estas mudanças sejam o núcleo que forma a emoção como estado mental.

A cena de tortura no quinto quadro de *O abajur lilás* coloca em jogo o estado físico-emocional. A emoção nasce da dor:

Oswaldo chega perto de Dilma. Como quem não quer nada, encosta o cigarro aceso nela. Dilma grita de dor.

Dilma – Ai, ai, filho da puta! Nojento! Veado! Filho da puta! Ai, pelo amor de Deus!

Giro – Espera, Oswaldo. (pausa) Quem foi, Dilmi-nha?

Dilma – Não sei! Juro que não sei!

Giro – Oswaldo, é contigo mesmo.

Dilma (aterrorizada) – Não! Não! Não!

Oswaldo – Tá apavorada, putana? (ele ri)

Dilma – Não sei! Não sei! Não sei!

Oswaldo pega um alicate e vai apertando o seio de Dilma.

Dilma – Ai, meu filho! Meu filho! Eu sou limpa! Ai, ai! Limpa... limpa... ai... ai... (desmaia)

Oswaldo – Ela desabou. Não aguentou o repuxo. (ri) (MARCOS, 1975, p. 56).

Observamos que no nível da interpretação, é preferível que o ator parta primeiramente das ações físicas propostas na peça para aos poucos chegar à emoção, respeitando o fio condutor da mesma e sua lógica interna. Talvez seja por este motivo que o autor se abstém de escrever nas rubricas a emoção ou o sentimento que o personagem sente em favor de atos corporais. O movimento, o contato com o outro ator cria o impulso necessário ao surgimento da expressão no ator. A reação virá sem que este último interprete de um jeito psicológico, sem que este procure as razões no passado do personagem, por exemplo: “A vontade não controla a emoção” foi a consideração a que Stanislávski chegou ao final de suas atividades

como diretor teatral. No seu método de ações físicas simples, ele propõe começar a criação de um personagem e o estudo de uma peça de teatro por ações físicas. Através de um caminho que privilegia a ação física, a emoção no ator aparece de uma maneira mais natural e orgânica. Stanislávski, no final da década de trinta do último século, chegou à conclusão de que se as emoções são “tocadas” diretamente, desaparecem e que para se chegar a elas é preciso criar artifícios.

Este privilégio dado ao físico ou a uma ação que possui suas bases no físico é símbolo de uma teatralidade que privilegia o momento presente e o poder de comunicação. Talvez seja por isto que confundimos seu teatro com a estética naturalista. Será que confundimos naturalismo com organicidade?

O psicofísico

John Dewey, filósofo americano especializado em psicologia e pedagogia, seguindo os traços de William James, continua a pesquisa deste último e se interessa pela relação entre o físico, o mental e o espiritual no ser humano. Dewey (1982, p. 200) compreende a realidade humana como o resultado da interpenetração de três “níveis [físico, psicofísico e mental] cuja complexidade e intimidade de interação no âmbito de elementos naturais se estabelecem em uma ordem crescente.” Por psicofísico (o que nos interessa mais de perto), ele considera como sendo um nível complexo em que o organismo fornece esforços calculados para satisfazer as necessidades associadas à sobrevivência.

Quando as discriminações sensoriais necessárias para que o organismo complete com sucesso a sequência da necessidade, do esforço e da satisfação [o nível físico] se tornam mais complexas, elas atingem o nível dos sentimentos. (SHUSTERMAN, 2007, p. 252, tradução nossa)

Dewey (1982, p.112-113) considera os sentimentos como o resultado do mesmo sistema que mantém o corpo em vida, a diferença seria na com-

plexidade dos mecanismos. Ele vai mais longe e chega a considerar a relação alma-corpo:

O corpo é o órgão [da alma], o corpo é o produto da atividade informante e criativa da alma ela mesma. Em uma palavra, a alma é imanente ao corpo, não em virtude do corpo como simples corpo, mas porque sendo transcendente, ela exprimiu e manifestou sua natureza no corpo.

O corpo tratado como carne revela assim dimensões sociais e espirituais. Próprio à estética grotesca, a qual o teatro de Plínio Marcos se mostra fiel, no qual personagens não apresentam a dicotomia entre corpo e espírito. Mais do que isto, o mundo seria um todo orgânico, onde cada componente estaria interligado formando um só corpo.

Assim como o corpo e a alma são duas expressões de uma mesma e só essência, o indivíduo

e a sociedade o são também nas peças de Plínio Marcos. Mais do que realismo/naturalismo, nas suas peças, o homem, a sociedade e o cosmos estão intrinsecamente associados, formando um conjunto indivisível; sendo o material e o espiritual, duas faces de uma mesma substância e princípio. Seus personagens não se explicam apenas por fatores econômicos e materiais, como seriam em uma peça naturalista, ou, ainda, seu realismo não é positivista como é o de uma peça naturalista, mas grotesco, carnavalesco. Um exemplo disso são os corpos doentes de *A mancha roxa* que são por sua vez, o reflexo do estado da sociedade. A condição física, a miséria e a fragilidade do ser humano se associam a sua dimensão espiritual nessa peça, assim como em outras de Plínio Marcos, em que o corpo é o mesmo ou a outra face do espiritual. ☆

Abstract: The presence and importance of having the body and bodily (or physical) actions of the characters in the drama of Plínio Marcos. The analysis of the difference between body and flesh given by the French philosopher Michel Henri, through the scientific considerations of William James and John Dewey, American philosophers and psychologists. In addressing the aesthetics of the grotesque theater of Plínio Marcos, comes to an analysis of his theater that reconsiders its naturalistic aesthetics and allows other possibilities.

Keywords: *Psychophysical. Acting. Naturalism. Grotesque. Plínio Marcos.*

Referências

- ADAMOV, Arthur. *Ici et maintenant*. Paris : Gallimard, 1964.
- BEAUVOIR, Simone de. *Deuxième sexe*, II. Paris: Gallimard, Folio, [première édition 1949], 1986.
- DEWEY, John. *Oeuvres complètes, early works*, Tome I. Carbondale, Southern Illinois Press, 1982, 5 v.
- . *Oeuvres complètes, later works*, Tome I. Carbondale, Southern Illinois Press, 1982, 17 v.
- GRANDE DICIONÁRIO Larousse Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Larousse Bordas, 1999.
- HENRI, Michel. *Incarnation: Une philosophie de la chair*. Paris: Seuil, 2000.
- JAMES, William. *The principles of psychology* (1890), Cambridge: Harvard University Press, 1983, 1740 p.
- MARCOS, Plínio. *O abajur lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- . *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Parma, 1984.
- . *A mancha roxa*. s.l., s.n, 1988.
- NOUVEAU PETIT Robert. Dicionário eletrônico.
- SHUSTERMAN Richard. *Conscience du corps, pour un soma-esthétique*, (trad. Nicolas Vieillescazes). Paris – Tel-Aviv: Editions de l'Eclat, 2007.



TÉCNICA

★ ENTREVISTA COM LUÍS ROSSI

Profissional múltiplo, atua nas diversas linguagens artísticas: direção de arte, cenografia, figurinos, adereços para televisão, teatro e cinema. Ao lado de Ulisses Cruz, foi um dos fundadores do grupo de teatro Boi Voador e Carnavalesco da Escola de Samba Vai-Vai de 1990 a 1995.

Entrevista realizada em 8 de novembro de 2010.

por Bernardo Machado

É estudante de teatro do Célia Helena Teatro-escola. Mestrando em Antropologia Social na Faculdade de Ciências Sociais – USP com o título: Iluminando a Cena – um estudo sobre o cenário teatral na década de 1990 em São Paulo.

e Felipe Lopes

Ator e teatro-educador. Formado pelo Célia Helena Teatro-escola e pela Universidade Anhembi Morumbi. Cursando Pós-graduação lato sensu em Linguagens da Arte na USP.

Olhares. Como você iniciou sua carreira?

Rossi. Comecei fazendo teatro amador como ator, em São José do Rio Preto, em 1969. No teatro amador, a gente participa de tudo, a única coisa que eu não fazia era direção. Fiz teatro amador durante dez anos e no final desses anos, acabei dirigindo dois espetáculos em São José do Rio Preto. Resolvi fazer a Escola de Arte Dramática – EAD em 1977 e então, vim para São Paulo. Entrei na EAD imediatamente e meu objetivo era ser ator. Lá, conheci o JC Serroni, que me convidou para trabalhar como assistente dele na TV Cultura, no programa *Telecurso 2000*. Disse para o Serroni: “Este não é meu objetivo, não sou cenógrafo, eu faço qualquer coisa, mas não sou técnico, não sei nem pegar no escalímetro” e ele respondeu: “Você vai ser meu assistente, a gente conduz, é mais para dar uma ajuda”. Comecei a EAD ao mesmo tempo em que trabalhava na TV Cultura como assistente do Serroni em cenografia. Lá aprendi muita coisa. Quando acabou o *Telecurso 2000*, a TV Cultura acabou me agregando ao quadro de funcionários da Cenografia, no departamento de Arte. Fiquei lá três anos, foi o tempo da EAD, me formei e resolvi ir à busca de novas experiências. Fui para a TV Bandeirantes como ce-

nógrafo da novela *Os imigrantes*. Fiquei lá dois anos. Foi uma grande escola porque era uma novela que começava em 1890 e acabava em 1970, passei por todas as épocas. A cada dois meses, mudava a fase da novela, que pulava dez anos. Fiquei dois anos preso dentro do estúdio e resolvi que não queria mais fazer televisão. Queria ser ator, tinha me formado, eu não tinha tempo para atuar enquanto trabalhava como cenógrafo. Saí da TV Bandeirantes e comecei a me aventurar; nesse período fiz muitos adereços. Nessa época, em São Paulo, não existiam aderecistas, só uma ou outra costureira fazia adereços. Havia muitas costureiras de teatro, não é como hoje, que só tem uma ou duas. Mas aderecista, pintor de arte e marceneiro especializado em teatro, não tinha. Havia o aderecista do Teatro Municipal, que foi uma pessoa muito importante, ele fazia os adereços das óperas. Ele era funcionário do Teatro e aprendia com os estrangeiros. Fui me aventurando, a profissão que eu tenho hoje é completamente autodidata, aprendi fazendo. Como eu não estava mais na TV, voltei a atuar, montei o grupo Amores de Lorca, fizemos três espetáculos de Lorca. Na sequência, entrei para o grupo Boi Voador, lá no SESC, quando eles estavam montando *Os velhos*

marinheiros. Quando o grupo se desvinculou do Centro de Pesquisa Teatral – CPT, continuamos juntos e montamos vários espetáculos. Enquanto isso, comecei a fazer cinema e a ser carnavalesco de escola de samba. Com o Serroni, eu já fazia o carnaval de Santos. Em 1984, fiz o carnaval da escola Nenê de Vila Matilde. Em 1986, eu e o Fábio Belluzzo Brando, meu sócio, assumimos a parte de criação e execução da escola de samba Vai-Vai e, em 1990, quando o Ulysses Cruz saiu, assumimos como carnavalescos da Vai-Vai e ficamos até 1995. Continuei com o grupo Boi Voador até 1994, que foi o ano em que montei minha empresa. De lá para cá não atuei mais. Então eu assumi este lado que é o da cenografia, adereços, pintura de arte, envelhecimento, enfim tudo que envolve desde a criação até a execução de cenografia e figurino.

Olhares. Como sua experiência de ator interferiu na sua técnica cenográfica?

Rossi. Quando você tem a visão do ator, a visão do diretor e a visão do artista, a execução é diferente de alguém que só pinta, por exemplo. Em comercial, eles me chamam muito por causa disso, eles dizem: “Você tem uma coisa dramática!”. Sendo um ator, tem-se esta visão maior. Sendo um técnico e ator, você sabe articular muito mais, sabe manobrar um pano, muito mais do que alguém que nunca fez isso. Isso é fruto do teatro amador. Quem fez parte dele trabalha em qualquer área do teatro dando uma visão única, não fragmentada. Fazendo parte de um grupo de pesquisa, como foi o Boi Voador, em que passávamos o dia inteiro discutindo teatro e não só os elementos da cena, como texto e personagem, você cria uma visão geral de teatro.

Olhares. Conte-nos suas experiências como ator. Como foram?

Rossi. Maravilhosas! Sempre gostei de trabalho de grupo, trabalho de pesquisa. Esse trabalho, que hoje em dia se faz, fugiu um pouco das minhas mãos. Quando eu fazia parte do Boi Voador, muitos atores foram para a televisão. Eu poderia ter feito testes também, mas não era o que eu queria. Depois, acabei abrindo a empresa, virando cenógrafo de cinema; gosto muito de trabalhar com as mãos e a

vida me levou por este caminho. Tenho vontade de atuar, mas a empresa não me permite mais. Minha ideia era, aos cinquenta anos, largar tudo e voltar a atuar, mas está difícil.

Olhares. Como se dá seu processo de criação?

Rossi. Quando trabalhei com o Grupo Corpo, fiz vários espetáculos, reformei o acervo todo do grupo, até o dia em que chegou a plotagem, o dia em que eles descobriram a plotagem. O grupo tinha um cenógrafo que era artista plástico, os cenários eram quadros dele, mas ele não tinha como traduzi-los. Como dar volumetria? Como resolver? Como transformar isso em cenografia? Então, às vezes, eu era chamado como conselheiro técnico, como solucionador do problemas. O estudo é a observação; quanto mais você observa, se alguém chega, se alguém sai, você já tem uma solução. Hoje, se eu vou à praia: “Ai que praia linda, vou dormir!” Não! Estudo as mudanças do sol, a que horas ele muda, quais são as cores, como ocorrem as mudanças. Como andam as nuvens? Você tem que olhar não só em um sentido, você tem que ser um Leonardo da Vinci e ficar desossando cadáver para saber como ele foi feito, para saber como vai pintar. O ator e os técnicos de teatro estão muito ligados a Stanislávski e à observação. É a chave do negócio, não só no sentido técnico. Assim é o cenógrafo, assim é o ator, o contrarregra; o contrarregra, mais do que ninguém, precisa saber onde está tudo e como está, é a continuidade, não é? Principalmente no cinema e na TV, ou mesmo em teatro, tem que ter uma continuidade. Uma cadeira vinte centímetros fora do lugar pode derrubar o ator e quebrar a cadeia.

Olhares. Quando se trata de uma montagem teatral, existe uma sequência no seu processo de criação?

Rossi. Existe uma sequência. Se for uma coisa que vou criar, eu parto do texto e do diretor. São duas coisas de que eu não posso abrir mão, tenho que partir deles. Dos objetivos do diretor, seu ponto de vista, as referências que ele tem. A gente cria em cima disso e vai costurar formas que envolvem desde o bom gosto, o visual, até o monetário. Hoje em

dia, você não faz o orçamento e entrega para o cliente, hoje em dia a melhor coisa é: “Quanto você tem para fazer isso?”. Assim, você não perde tempo em criar uma exorbitância de coisas, você reduz a sua criação para aquilo que ele pode pagar. Se tenho 5 mil, vou trabalhar com 5 mil. O que dá para fazer com 5 mil? “Tem uns restos de pano.” Então vou lá e vou fazer com os 5 mil e aqueles restos de pano.

Se não sou o criador, vou partir do cenógrafo. Vou ver as referências dele, fazer testes e mostrar para ele escolher. Textura, cor, tonalidade, forma, pois o que cabe a nós é exatamente isso. Ou ele traz tudo e somos meros executores. Não tenho nenhum preconceito. Posso não gostar e ser maravilhoso lá no final. Gosto a gente não pode discutir. Não vou deixar de trabalhar por uma questão de gosto. Não é decente, artisticamente falando.

Olhares. Você se relaciona com os atores durante o processo de criação cenográfica?

Rossi. Sim, é fundamental. No adereço, como ele manuseia; para o que é? Ele é alérgico?

Olhares. Você assiste aos ensaios?

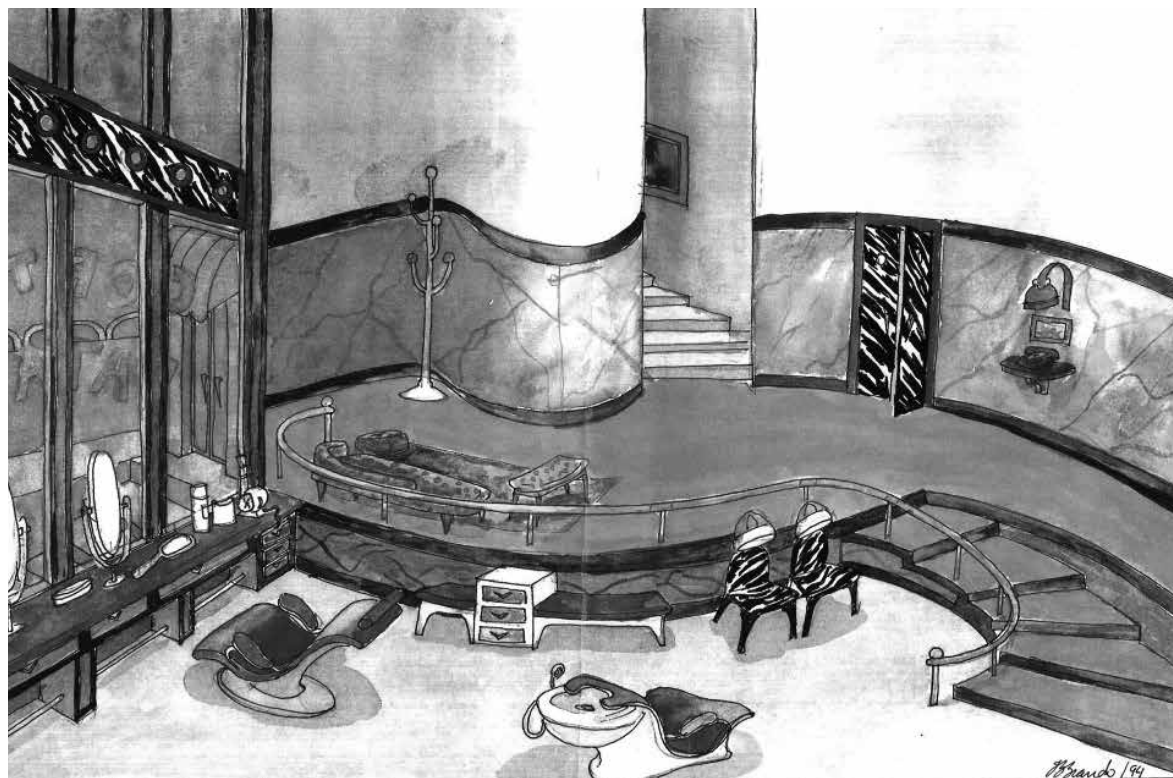
Rossi. Pelo menos um ou outro, todo dia não. Principalmente como técnico e aderecista, não é

necessário. A não ser que seja um boneco ou uma coisa que dependa de manipulação. Neste caso, você vai acompanhando passo a passo. Então você vai até ensinar; desenvolvemos o produto e temos que passar para o ator. Porque hoje em dia o ator não sabe. Boneco é um problema seríssimo. Eu parto do princípio de que se você vai manipular um boneco, faça seu boneco. Eu posso lhe ajudar, acompanhar, mas o ideal é que cada um faça o seu boneco.

Olhares. Atualmente, você trabalha mais com criação ou execução?

Rossi. Mais uma vez: nenhum preconceito. Nós vamos e fazemos qualquer negócio. Na Fashion Week, por exemplo, a grife chega e fala: “Eu quero que se passe numa floresta outonal!” A criação vai junto, eu gosto de criar. Eu acho que um executor, um técnico, é tão criador como o criador. Existe a criação visual, a criação imaginária e a criação de como realizar aquilo. Ou no palco, que é uma coisa muito específica, você tem que sintetizar uma eternidade, teatro é a síntese. Tem que fazer um universo daquilo. Se vou comer uma bolacha, vou comer uma bolacha do teatro, não é uma bolacha

Croqui do cenário de *Corte fatal*.



de qualquer padaria (desde que ela seja realista), o espectador tem que sair de lá com vontade de comê-la. Mas se ela está envenenada, ele tem que sair odiando a bolacha.

Olhares. Que tipo de relação você constrói com a direção do espetáculo?

Rossi. Não é uma relação de submissão. Sou uma pessoa que respeita muito a hierarquia. Dentro disso, tudo vem do diretor; se ele falar: “Não sei, se vira!” Eu vou lá e me viro. Você tem que estar junto com o diretor, obedecê-lo, no bom sentido da palavra. Saber traduzir o que ele quer. É preciso ouvir muito, ir a dois ou três ensaios, até você entender o que todo mundo está falando. São várias as maneiras de trabalhar: existe o cenógrafo de prancheta e o cenógrafo de criação. Os cenógrafos de prancheta como Cyro Del Nero, José de Anchieta e os grandes cenógrafos antigos, desenhavam uma coisa na prancheta e o que estava definido estava ali. Há os diretores que são cenógrafos, como Gabriel Villela e Ulysses Cruz. O Ulysses Cruz, mesmo quando não é o cenógrafo, sempre dá o estágio final. E existem os espetáculos que são feitos a partir de improvisações, processos, quando é o ator quem cria.

Então, você tem que estar no teatro todos os dias. O ator vai mudando, até que chega uma hora que você fala: “Para porque eu tenho que fazer.”

Olhares. De que forma você consegue o diálogo com sua equipe, sua equipe técnica?

Rossi. Depende. Vai desde conceitos, orientação, saída até o cinema, conversa num bar; até conversas como esta que estamos tendo aqui... e até com chicote na mão. Vale tudo. Às vezes temos que ter o chicotinho na mão, senão não anda.

Olhares. E no teatro, com a equipe, com os outros criadores, com a parte técnica, com o iluminador, como é?

Rossi. Ai é um diálogo de referência também. Por exemplo, não adianta eu fazer vermelho se você vai usar luz vermelha. Vamos combinar o que é melhor. Quantas vezes já fiz cenários em que a cor era xis e o iluminador jogava xis, a mesma cor em cima. Qual dos dois está equivocado? Se ele vai jogar vermelho em cima de vermelho, me fala que faço o meu vermelho texturizado para dar uma profundidade. Acho que todos têm que participar da criação como um todo. O cenógrafo tem que passar pelo iluminador, pelo figurinista. Uma coisa está ligada a



Corte fatal.
Foto: Nelson Kon.

outra. Para ver que tecido ele vai usar, que texturas. Sempre a textura, as tonalidades. Tem que tentar...

Olhares. Você falou de referências. Quais são suas principais referências? Quando você vai elaborar seu trabalho, você procura inspiração em alguma obra de arte?

Rossi. Tem de tudo, até coisa de sacanagem (risos). Depende do assunto, não podemos ter preconceito. Vou fazer um filme: *Garotas do ABC*. Quem são elas? São tecelãs... A menina vai transar com um cara na beira do rio, de qualquer jeito, ela engravida. E aí, como é esse universo? Vou ler Proust? Não, tem que ir lá no real. Eu tenho que ler, ver coisas, ver exposições... tenho que observar. Foi aí que começou. Voltamos ao capítulo de observação. Tenho que ver revista, fotos em quadrinho, vídeos, filmes. Filmes, sem restrição. É desenho animado, drama, comédia, todos eles têm alguma coisa que ajuda você.

Olhares. Existe alguma coisa especial que sempre lhe vem? Alguém que você sempre busca, por mais que seja uma estética completamente diferente?

Rossi. Na real é um pouco assim. Claro que você vai dizer assim: adoro Visconti, adoro... Mas eu não posso me basear só nele. Posso trabalhar com um diretor que não está nem aí para ele.

Olhares. Aqui no Brasil, em geral não temos muitos registros sobre a história de cenógrafos e aderecistas. Existe algum com quem você se identificou muito no seu processo de trabalho?

Rossi. Claro, a gente tem um que foi o mais moderno, que deu asas para a imaginação de todo mundo, que foi Flávio Império. Ele era arquiteto, optou pela cenografia. Ele abriu o leque para todas as possibilidades de cenografia, então não posso negar Flávio Império. Apesar de, na época, eu não me importar muito quando ele era vivo, porque não queria ser cenógrafo. Mas um nome sempre foi o do Flávio Império. Mas eu tive grandes orientações de pessoas como Campelo Neto, de quem não se fala mais. Ele era cenógrafo de televisão, então tinha um monte de truques que eram sempre interessantes. E eu tinha muitas relações com ele. Executei muita cenografia dele. O próprio Cyro del Nero, que era um cara metó-

dico, tinha um domínio da história do teatro, da história da cenografia, era importante. Mas gostei realmente de trabalhar com os diretores cenógrafos, porque aí você tem uma visão mais louca, mais enlouquecida. O Gabriel [Villela], o próprio Possi [José Possi Neto]. E aqueles com quem eu me dou muito bem, como o Jean Pierre, que hoje é o cenógrafo do Possi. Hoje em dia, no Brasil, tem o Gringo Cardia que é um cara pleno, e o Hélio Eichbauer no Rio, que é uma pessoa muito legal, com conceitos interessantes. É um cara que consegue sintetizar a cenografia. Ele consegue pôr em uma cadeira todo o universo, isso é muito importante. São pessoas que eu admiro muito.

Olhares. E tem algum material específico que você utiliza muito em seu trabalho?

Rossi. Eu trabalho com isopor. Trabalhando com isopor você é obrigado a trabalhar com papel, e aí você vai desenvolvendo outras coisas. Com isopor, papel... Antigamente no teatro não havia fibra, então tudo que era duro, era feito com cola Coqueiro. Você coloca, ela seca e endurece. Aí veio a fibra, e aquilo que dá acabamento para a fibra, as massas todas, isso é uma coisa. Depois tem arame. Papel é uma coisa que a gente usa muito. Corda, barbantes, linha. É uma infinidade. Areia, terra. Posso ter que ir atrás de pó de acrílico para poder dar uma textura ao gelo. Você vai usar cada coisa dependendo do trabalho. Se você cortar o cabelo e deixar no chão, se bobear, eu cato o cabelo e uso (risos). É assim que é, conforme a necessidade. Depende do trabalho e hoje há produtos pra tudo: para envelhecer, para craquelar... E você recorre a esses produtos existentes. E quando não tem, você resolve... tem que envelhecer, então usa desde ferrugem, pó de café, cola, *thinner*... e vai embora.

Olhares. E a tecnologia entra como em seu trabalho? Além dos produtos novos, como está a relação da cena do teatro com a tecnologia?

Rossi. Hoje, se você olhar os cenários, a maioria é feita de ferro e não de madeira. Todo cenógrafo hoje é arquiteto. Já há uma leitura mais tecnológica. Existe a plotagem... que é tecnologia. É o que usam hoje. Você usa, mas como usar!? Eu vou usar

tecnologia, mas tenho que spassar uma mãozinha de artista por cima. Tenho que dar uma tinturinha para perder aquela coisa fria. Porque tecnicamente falando, tudo o que é tecnológico é frio. Mas tem espetáculo que comporta isso. A tecnologia ajuda. A gente faz plotagem, usa. Nenhum problema, nenhum preconceito. É bom, rápido, mas você tem que colocar aquilo direitinho. Senão vira uma coisa... é igual a colocar um painel com rodinha. Imagina? Você olha e tem a rodinha lá embaixo, então você sabe que a parede vai rodar. Já é previsível. Aí, corre-se o risco de ser previsível, e é ruim. Fazer uma coisa previsível é terrível porque na hora já tem gente comendo bolacha (risos), porque já descobriu o efeito.

Olhares. As suas técnicas no teatro contribuíram para seus outros trabalhos, por exemplo, no cinema?

Rossi. Em comercial, por exemplo, eu sou chamado porque faço teatro. Não me chamam para fazer banheiro em comercial, não me chamam para fazer sala de estar, não que eu não faria, faria. Mas me chamam para fazer presépios, para fazer jardins fantásticos, grutas, cenários que são maiores. Para fazer direção de arte quando é necessário fazer reprodução de época. Sempre que sou chamado para algum trabalho é ou porque fui carnavalesco ou porque faço teatro. Não é porque eu sou diretor de arte de comercial. Fiz parte desse universo e sei fazer coisas com esta linguagem.

Olhares. O que mudou no teatro desde o início de sua carreira?

Rossi. A tecnologia, fundamentalmente. A técnica, a maneira de fazer. O conforto é mais importante, a segurança do público é mais importante. Não existem mais espetáculos que duram muito mais do que uma hora. Você não monta mais o cenário e o cenário fica lá. Você faz o espetáculo, e tem que tirar do palco porque tem o espetáculo das sete, o das nove e o da meia-noite. E o que restou? Restou um pano de fundo, uma cadeira e um abajur. Mudou

muito. E isso quando o teatro tem lugar para guardar o cenário. Existem salas em que não há espaço para guardar nada. Então, além de muitos espetáculos juntos que montam e desmontam, a maioria é em hotel, e o hotel precisa do palco liberado porque tem eventos. Mesmo teatros grandes precisam de eventos, sobrevivem através de eventos. Então, o cenário tem que ser desmontável. E, se possível, desmontável todos os dias. Ele vira um trambolho, um quebra-cabeça. Além do conceito técnico, da parte visual, você tem que entender de engenharia e arquitetura para aquilo desdobrar e virar uma caixinha de dois por dois. Aliás, agora tem que ser quarenta por quarenta por um, para caber no avião. Como se fosse uma mala. Então você tem que pensar em cenários de quarenta por quarenta por um. Inflável! (risos).

Olhares. A tendência seria essas medidas ficarem cada vez mais padronizadas?

Rossi. É porque, você percebe... Não existe mais público que vai ao teatro todos os dias. Daqui a pouco o teatro vai virar uma ópera. Você vai fazer uma peça que vai fazer cinco ou seis apresentações, só isso. Você pode até fazer quinze óperas no ano, mas só terá cinco apresentações de cada uma delas. Que espetáculo hoje em dia fica dois, três anos em cartaz? Um ou outro, uma comédia aqui e uma comédia acolá. Então o que mudou? Mudou tudo isso. Mudou a maneira, a visão, o objetivo... Então, por que eu faço teatro? As pessoas fazem teatro para aprender, para serem versáteis para poderem fazer novela. E assim é tudo. Falou-se durante muito tempo que o Teatro Municipal ia ser reformado, o palco todo, que iam mudar tudo, para melhorar a estrutura... Ficamos anos esperando. E somente agora é que a reforma saiu do papel.

Olhares. Então, muito obrigado por tudo. Pela paciência, pela conversa. Você tem mais alguma coisa que queira falar?

Rossi. Não. Eu tenho fama de ser irônico. Espero não ter sido muito! (risos) ☆



I

NTERCULTU-
RALISMO

★ GHITA, DE AÏCHA HAROUN EL YACOUBI: UMA DRAMATURGIA DO AFETO

Eduardo Okamoto

Ator e Professor Doutor da Escola Superior de Artes Célia Helena.

Resumo: O artigo apresenta aos pesquisadores brasileiros a marroquina Aïcha Haroun El Yacoubi – dramaturga e diretora de teatro. No texto, o autor relata a sua participação no Festival Internacional de Expressão Corporal Teatro e Dança de Agadir, no Marrocos, coordenado, em 2008, por Aïcha. Além disso, discorre sobre os intercâmbios que mantém com essa artista, incluindo a montagem de sua obra, *Ghita*, inédita no Brasil.

Palavras-chave

Aïcha Haroun
El Yacoubi.
Teatro no Magreb.
Dramaturgia.
Cultura árabe.
Mulher no
teatro árabe.

Um breve relato a título de prólogo

O ano é 2008; julho, o mês. Acompanhei pessoalmente a realização do Festival Internacional de Expressão Corporal Teatro e Dança de Agadir, no Marrocos. Dois anos antes, eu conhecera a coordenadora do evento, a diretora e dramaturga Aïcha Haroun El Yacoubi, em um festival de teatro na Espanha. Convidados a apresentar o solo *Agora e na hora de nossa hora* no evento marroquino, ali estávamos, a diretora do espetáculo, Verônica Fabrini e eu aguardando a abertura do festival.

No entanto, horas antes do lançamento do evento, um fato alteraria sua realização: todas as cortinas de veludo que cobriam as grandes janelas de vidro da Sala da Municipalidade, onde aconteceriam os espetáculos, foram retiradas. Seriam lavadas, alegou-se à época. Difícil foi entender, num primeiro momento, a razão de decidirem retirar a panagem na tarde de estreia de um dos principais eventos culturais da cidade. Por quê?

Depois, soube-se que havia mais motivos para a retirada das cortinas do que o asseio da sala: era difícil aceitar que um evento pudesse ser coordenado por uma mulher; que sob seu comando estariam muitos homens: técnicos e seus coordena-

nadores, acompanhantes dos grupos convidados, motoristas, porteiros, bilheteiros, atores, diretores, equipes de limpeza, credenciamento e hospedagem e todos esses em diálogo com outros representantes de outras instituições (patrocinadores e apoiadores, homens da política, demais artistas marroquinos).

Soubemos disso não só por conversas com Aïcha e seus parceiros, mas também pela nossa própria vivência em terras marroquinas. Foi curioso perceber, por exemplo, que a diretora do espetáculo que eu apresentava tinha pouca voz entre os técnicos que montavam suas estruturas de luz e cenário e, não raro, foi preciso que eu, sendo homem, repetisse as mesmas palavras que ela acabara de pronunciar (as mesmas, com pequenas diferenças provocadas pelos erros de meu inglês não fluente) para que suas decisões como responsável pelo trabalho ganhassem materialidade. Os técnicos pareciam, enfim, pouquíssimo interessados em atender às solicitações de uma mulher.

Sendo a sala de espetáculos sem paredes de alvenaria, mas inteiramente cercada por enormes janelas de vidro, a retirada dos panos colocava em risco a realização do evento ou, pelo menos, sua qualidade. Ora, estando em julho, pleno verão em Agadir, o sol punha-se depois das nove da noite e

os espetáculos, cujas apresentações estavam marcadas para às 19h, tinham todos os seus efeitos de iluminação prejudicados.

“Nada a fazer”, já lamentava eu, como o personagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (2007, p. 17). Restava a aceitação de um fracasso.

Uma solução apresentada surpreendeu-me. Mais: já me revelava com maior profundidade a pessoa que eu aprenderia a admirar ainda mais nos dias (e anos!) seguintes: sem nenhuma discussão com os homens que haviam retirado as cortinas, Aïcha propôs que os espetáculos tivessem suas sessões atrasadas em aproximadamente quatro horas! Em princípio, a solução parecia-me descabida: o evento estava divulgado em cartazes e na imprensa. Haveria espectadores pacientes o suficiente para aguardar tamanho atraso? Houve! Todas as sessões tiveram a capacidade total do teatro ocupada, inclusive com espectadores assistindo em pé aos trabalhos apresentados, na falta de cadeiras para todos. O atraso pareceu até mesmo criar um ambiente solidário que favorecia a fruição das obras: atores e espectadores imersos em uma dimensão comunitária.

Ali, não só reconheci que os artistas de teatro são fortes o bastante para enfrentar dificuldades. Isso já se sabe há muito. O que se revelava para mim eram as dificuldades e a inteligência de uma mulher marroquina que as vencida (todas elas!). Sem enfrentamentos diretos, aderindo aos obstáculos em vez de resistir a eles, Aïcha permite que a própria dificuldade revele a potência da sua superação. Realizou um lindo festival em Agadir! E, em nossa partida, já tínhamos, eu, Verônica e Aïcha, olhos marejados de saudade. O que parece hostilidade, ensina ela em suas ações, pode ser também o princípio do novo: o inesperado.

Uma dramaturga no Magreb

Aïcha Haroun El Yacoubi é dramaturga, diretora e professora de teatro. É a própria autora quem se apresenta como uma das raras mulheres a escrever para teatro nos países árabes. A produ-

ção de textos teatrais por mulheres nos países do Magreb (Marrocos, Argélia e Tunísia) é, inclusive, tema de seu trabalho de doutoramento na Universidade de Granada, na Espanha. O artigo “A mulher e o teatro nos países do Magreb”, que segue esta introdução ao seu trabalho, apresenta essa sua pesquisa aos investigadores brasileiros. A primeira montagem brasileira de seu texto, *Ghita*, com minha direção e atuação dos alunos do quinto semestre da graduação em Interpretação Teatral da Escola Superior de Artes Célia Helena, em junho de 2010, introduziu-a na cena paulistana.

Apresentar um artista, sabe-se, é incorrer no risco da redução: a tentativa de aproximação do desconhecido, não raro, leva a encerrá-lo nos limites do conhecido. No caso dos artistas árabes, o risco é maior, pois sabemos que sua cultura é notadamente estigmatizada pela cultura euro-ocidental e pelos territórios fortemente por ela influenciados, como o nosso.

Aqui, no entanto, arrisco-me com alguma liberdade. Tenho como certo que o contato da pesquisadora e artista de teatro Aïcha Haroun El Yacoubi deverá se estender ainda em muitos sentidos com seus pares brasileiros. Eu mesmo, assim como Verônica Fabrini, correspondo-me constantemente com ela e projetamos juntos a realização de uma coprodução Brasil/Marrocos.

Assim, quando introduzo o texto relatando uma primeira experiência marroquina, não pretendo limitar a obra de Aïcha ao seu contexto. Procurar justificar uma obra a partir do contexto em que foi gerada, diga-se, é também redutor porque tira do artista a possibilidade da representação para além daquilo que existe: o mundo como poderia ser; as realidades intuídas; o conhecimento sonhado.

Ainda assim, insisto na introdução porque isso ajuda a uma aproximação. Uma das marcas do trabalho de Aïcha é justamente o debate sobre gêneros. Isso é um dos pilares de sustentação de sua principal peça, *Ghita*. Neste monólogo, um homem internado num hospital psiquiátrico apresenta-se com nome de mulher, Ghita. Este

é, em verdade, o nome de sua irmã, afogada num rio quando ainda eram crianças. Durante toda a peça, o personagem equilibra-se justamente neste híbrido homem-mulher, ora conscientizando seu nascimento como o menino Mehdi, ora reconhecendo-se como a irmã que morrera no rio.

Este equilíbrio evidentemente torna-se ainda mais instável pela condição de Ghita/Mehdi como interno de um hospital: nem sempre a maneira como o personagem se vê é a maneira como a sociedade o vê. Este descompasso extrapola os limites da cultura árabe e se insere no campo do comum aos homens. Não são poucos os autores que escrevem sobre isso em termos muito diferentes, sendo Pirandello célebre neste campo. No imaginário de Aïcha, porém, isso sustenta-se em bases que, se não sintetizam sua condição de artista inserida em uma cultura específica, abre um campo de discussão de interesse amplo: até onde a genética determina nossa condição como homens ou mulheres? A herança genético-biológica determina modos de ser no mundo? Não haveria homens profundamente femininos? Ou ainda mulheres masculinizadas em sua condição como, aliás, Ghita nos apresenta sua mãe? Afinal, nossa condição de gênero é determinada geneticamente, por padrões de conduta social ou pela relação de cada pessoa com o agrupamento em que se insere? Não somos todos homens-mulheres em diferentes contextos?

Aïcha, já se nota, é provocativa em sua obra como o foi na coordenação de um festival de teatro no Marrocos. É neste sentido que tomei o relato inicial deste texto como metáfora das dificuldades enfrentadas pela autora numa primeira aproximação de sua obra. Não para explicá-la pelo seu contexto, mas por reconhecer nele algumas (longe de serem todas) das forças que pressionam sua criação poética. Assim, assumo a irresponsabilidade de uma nova tentativa de aproximação.

Nova metáfora para uma aproximação: o belo não se revela por inteiro

Além de apresentar *Agora e na hora de nossa hora*, Verônica Fabrini e eu fomos convida-

dos a ministrar uma oficina sobre o Movimento Expressivo para adolescentes da periferia de Agadir. Ao final de um dos dias de trabalho, alguns dos participantes da oficina nos ensinaram como usar os lindos lenços usados na cabeça pelos árabes, homens e mulheres. Depois de cuidadosamente colocar o lenço em Verônica, cobrindo parcialmente seu rosto, deixando visíveis apenas seus olhos, uma adolescente se surpreende: “Você é bonita!” Eu surpreendi-me ainda mais: quem conhece pessoalmente Verônica sabe que ela é uma mulher lindíssima, com longos cabelos vermelhos. Por isso, quando eu me limitava ao ponto de vista da cultura que me forma, era difícil entender que os marroquinos não reconheciam a beleza da diretora em nossa convivência cotidiana, com roupas euro-ocidentais e tatuagens à mostra.

Para os árabes, no entanto, a beleza não parece estar naquilo que se revela inteiramente como acontece com frequência entre nós com exibição exacerbada de atributos físicos. Ali, o belo é aquilo que não se revela, mas se intui. Depois dessa experiência, nunca mais consegui ver com os mesmos olhos os panos que escondem/revelam a beleza das mulheres árabes. E, muitas vezes, fiquei impressionado ao constatar que aquelas mulheres sabem, como eu não reconhecia ainda, seduzir pelo olhar: mistério.

Ghita também não se revela imediatamente num primeiro olhar. Na leitura do texto, não se nota nas primeiras páginas que o personagem não é biologicamente uma mulher, mas um homem que se apresenta como mulher. É somente colhendo pistas, intuindo realidades, completando memórias narradas (sustentadas em acontecimentos passados ou inventadas na condição de paciente psiquiátrico do personagem) que o leitor da obra pode compreender a complexidade da narrativa. Enquanto Ghita desdobra suas memórias (passado, invenção e sonho) em movimentos tão lânguidos e misteriosos quanto o olhar das mulheres árabes, com indas e vindas, revela-nos uma realidade caleidoscópica, múltipla. A narrativa da peça apresenta-se frequentemente de forma

indireta: não só por aquilo que o personagem afirma de si mesmo, mas também por aquilo que se pode adivinhar a partir do que ele afirma. Assim, a obra revela-se no limiar entre o dito e o não dito.

Esse é, aliás, um dos enigmas apresentados ao encenador que procura levar a obra ao palco. No território linear da escrita, o mistério deste personagem híbrido homem-mulher sustenta-se no tempo. Aqui, a autora pode escolher o que revelar a cada momento. É a própria autora quem relata que, inicialmente, a peça seria um conto.

No teatro, no entanto, manter o mistério não é tão simples. Ora, se escolhemos um ator para interpretar Ghita e, como está previsto no texto, ele dirige-se aos espectadores apresentando-se como mulher, a encenação não apresenta a complexidade do debate sobre gênero que aponta a obra. Tudo é simplificado: um homem que, na sua loucura, traveste-se de mulher. Perdemos, assim, a tensão entre aquilo que é específico (a situação de uma internação hospitalar) e o comum (a possibilidade aberta de nos reconhecermos como homens e mulheres em distintas situações).

Por outro lado, se escolhemos uma atriz para interpretar Ghita não se exclui uma simplificação da obra. Igualmente não se revela a dimensão dupla (em verdade múltipla) do gênero da personagem. Vemos, enfim, uma mulher que se apresenta como mulher.

Isso ajuda a explicar o porquê de Ghita, em todas as suas montagens já realizadas ter sido representada por um grupo de atores ainda que, repito, seja um monólogo. Na primeira montagem do texto, dirigida pela própria Aïcha, duas atrizes e um ator marroquinos revezavam-se na interpretação do personagem. Igualmente aconteceu nas montagens estadunidense e colombiana. No Brasil, em minha concepção, o texto foi encenado por doze atrizes e apenas um ator. O procedimento não é a única solução possível, mas parece funcionar: se Ghita é um ser humano entre gêneros, não pode estar identificado com um corpo biologicamente masculino ou feminino, de um ator ou uma atriz, mas pode estar entre atores e atrizes.

A opção de reunir um grupo com homens e mulheres para encenar o texto aponta ainda uma outra dimensão: Ghita não está encarnada em homens ou mulheres, mas, por outro lado, está encarnada em ambos. Ou seja, masculinidade ou feminilidade são potências abertas em todos nós, como o é na personagem.

Um homem no hospital, um avô na guerra: realidades como impulso poético.

A obra de Aïcha Haroun El Yacoubi, já se viu, é profundamente influenciada por sua condição de mulher vivendo e trabalhando em um país árabe. Mas não é somente neste aspecto que a realidade ordinária é aproveitada em seu trabalho. Fatos cotidianos, vivenciados por ela, familiares ou ainda históricos acabam por ganhar tratamento em sua obra de ficção.

A situação fundadora de Ghita, um homem interno de um hospital psiquiátrico foi retirada de um encontro vivenciado pela autora. Num hospital, conheceu um paciente que tinha como memória apenas um nome de mulher: Ghita. Aïcha propõe-se, na peça, então, a investigar quem é esta mulher assim nomeada, as relações deste homem/paciente com este nome, suas memórias.

E, nessa investigação da memória de seu personagem, a autora acaba por aproveitar também memórias pessoais, de sua própria família. Assim, ao longo do desenvolvimento da narrativa, o personagem recorda-se de que seu avô participara da Guerra Civil Espanhola, quando muitos marroquinos foram recrutados para lutar ao lado do exército de Franco. Esse acontecimento narrado ficcionalmente é retirado da memória da autora, cujo avô efetivamente lutou na guerra.

Evidentemente, ao tomar uma memória familiar, Aïcha não se priva de reconhecê-la também em seu aspecto social. Assim, são incorporadas também falas históricas, como um discurso de Franco: “Soldados, estamos combatendo do mesmo lado de Deus!” Desta maneira, há uma intensa correlação entre a vida do indivíduo e a sociedade em que ele se insere como também já se via presente no debate sobre gêneros.

Ao combinar elementos da memória social, familiar e pessoal, empregando à peça traços autobiográficos, a autora torna sua narrativa ainda mais complexa, possibilitando diversas camadas de leitura. Primeiro, lembra-nos que a organização social influencia a organização de seus núcleos familiares e mesmo a organização psíquica pessoal. Depois, lembra-nos o inverso: a ação pessoal tem eco nas formas de organização coletivas.

O afeto é pleno em situações limites

Neste embaralhamento de realidades (ficionais, memoriais, históricas), a peça sintetiza multiplicidades ou melhor, multiplica-as cada vez mais. A maneira de se apreender o mundo sempre pode ser outra, diversa. Assim, abrindo um leque de possibilidades de leitura das relações humanas, a autora chega a questionar se os loucos vivem no hospital onde se encerra o personagem da peça ou se estão fora dali: “Muitos estamos aqui [no hospital] para fugir do que está aí fora”. (YACOUBI, inédito).

Perceba-se que a autora não se abstém da realidade social para criticá-la. Antes, elucida-a a partir de sua própria memória, de si. Interessa menos a apreensão racional dos acontecimentos (em que pese a noção de distanciamento crítico) e mais as possibilidades de geração de afetos (a troca de afetividades que constrói as relações humanas). É a própria autora que nos previne que a peça deve se vista como um “quadro abstrato” e não como um painel histórico-social. A afetividade, assim, é entendida em seu sentido artaudiano, como possibilidade de afetar e ser afetado pela realidade em que nos inserimos.

Apresentando seu personagem nos limites da loucura, Aïcha aprofunda ainda mais seu diálogo com a obra de Antonin Artaud. Não me refiro exclusivamente aos relatos do pensador sobre suas vivências em hospitais psiquiátricos, o que evidentemente não se exclui. Refiro-me, além disso, a alguns de seus apontamentos que apresentam as situações limítrofes como transformadoras, o que

se vê com clareza no célebre texto *O Teatro e a peste* (1987, p. 25-45). Para Artaud, o teatro deveria apresentar-se como uma peste que desestabiliza as relações socialmente sedimentadas. Nessa desestabilização, revelar-se-iam outras maneiras de interação. Igualmente para Aïcha, em *Ghita*, a loucura, em cena, pode desestabilizar um certo pacto de convívio social (não raro, mais louco que a loucura hospitalar, como no caso das guerras feitas em nome de Deus), possibilitando, assim, a revelação de uma lucidez: a conscientização da loucura cotidiana e o nosso potencial de mudança.

Poesia é abertura

Já está claro que a obra de Aïcha Haroun El Yacoubi é bastante otimista. Ainda que parta de situações sociais aparentemente hostis à criação (assim são seus enfrentamentos como mulher dramaturga no Marrocos; assim é sua condição como artista da periferia do mundo globalizado), seu trabalho aponta irrestritamente para a possibilidade de um futuro melhor. Essas transformações serão possíveis a partir da interação mesmo entre os homens: diálogo sempre aberto.

Curioso é perceber que já a sua escrita, de certa maneira, materializa esse potencial dialógico. Estruturando-se como narrativa não linear como a memória, com idas e vindas no tempo, equívocos e incompreensões, revisões e novos pontos de vista sobre os acontecimentos, a dramaturgia de Aïcha é bastante aberta à interação com os artistas que pretendem encená-la. Ou seja, há muitas, múltiplas possibilidades de levar o texto ao palco.

Os procedimentos mesmos da escrita apontam para as transformações que a autora espera do mundo. A forma da obra é, enfim, tão politizada quanto seu discurso: não encerra moralmente um sentido; liberta sentidos.

Assim, tenho certo, o diálogo efetivo e afetivo de artistas brasileiros com Aïcha Haroun El Yacoubi deverá se estender e se aprofundar. Na abertura ao outro e no respeito amoroso à dife-

rença, ainda muitas criações poéticas hão de se revelar. Que seja bem-vinda, Aïcha, e todos os seus irmãos (como nos nomeavam carinhosamente em Agadir) marroquinos. ☆

Abstract: The article presents to the Brazilian researchers Moroccan Aïcha Haroun El Yacoubi – playwright and theater director. Here the author recounts her participation in the International Festival of Body Expression, Theatre and Dance in Agadir, Morocco, coordinated in 2008 by Aïcha. Moreover, it deals with the exchanges it has with the artist, including the assembly of his play, *Ghita*, unpublished in Brazil.

Keywords: *Aïcha El Haroun Yacoubi. Theatre in the Maghreb Dramaturgy. Arab culture. Women in the Arab theater.*

Referências

- ARTAUD, Antonin. "O teatro e a peste". In: *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- BECKET, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- FÁLCON, Alexis. "*Ghita*" honra a los burlados "moros" que trajo Franco. Santiago de Compostela: La Voz da Galicia, 21 mar. 2006.
- Yacoubi, Aïcha Haroun El. *Ghita*. Inédito.

★ A MULHER E O TEATRO NOS PAÍSES DO MAGREB: MARROCOS, ARGÉLIA E TUNÍSIA

Aïcha Haroun El Yacoubi¹

Doutoranda da Universidade de Granada no Departamento de Linguística Geral e Teoria da Literatura e da Arte e Literatura Comparada. Diretora de projetos teatrais inter-universitários entre Marrocos, Espanha, Colombia e Alemanha de 1995 a 2006. Autora de textos teatrais, diretora de teatro e roteirista de cinema.

Tradução de André Carreira

Resumo: O artigo trata da incursão das mulheres árabes muçulmanas no mundo do espetáculo em três países do Magreb: Argélia, Marrocos e Tunísia. A inclusão da mulher do Magreb nas artes cênicas deu-se de maneira progressiva por questões sociais e pelo apego à tradição de deixar a mulher excluída de atividades masculinas incluindo o teatro. A partir dos anos 1930, as artistas conseguem manifestar-se perante o público. A atividade teatral empreendida por estas precursoras foi um fator favorável à inclusão massiva de mulheres nas artes teatrais, não somente como atrizes, mas como diretoras e autoras dramáticas.

Talvez não se trate nem de um pensamento, nem de uma emoção, mas sim de algo mais profundo, mais fundamental, quem sabe uma diferença. E, tal como os fatos têm demonstrado, somos distintos pelo sexo e pela educação. Uma vez mais, é a partir dessa diferença que lhes pode chegar a ajuda – se podemos ajudá-los – a defender a liberdade.

Three Guineas – Virginia Wolf

Palavras-chave:

Mulher. Árabe
muçulmana. Teatro.
Exclusão. Magreb.

A condição da mulher norte-africana na esfera da arte, e no teatro em particular, evoluiu de maneira lenta e em função das mudanças sociopolíticas e legislativas produzidas nas últimas décadas do século XX.

A dedicação da mulher ao mundo do espetáculo não tem sido tarefa fácil, dado que esta encontrou obstáculos tanto em seu entorno imediato e familiar, como na sociedade dos países aos quais pertence. A cena teatral era coisa de homens e, diferentemente destes, as artistas eram consideradas

pessoas de vida fácil, pecaminosas e sem pudor. Ainda que na atualidade assistamos a um avanço no status social das atrizes, autoras e diretoras teatrais, a inserção destas na vida teatral tem sido o resultado de um longo processo durante o qual estas artistas demonstraram perseverança, tenacidade e coragem, ocupando um território dominado por um pensamento exageradamente androcentrista, inclusive dentro dos círculos teatrais.

Deixemos claro que nossa intenção é fazer uma visita à historiografia da mulher do Magreb no

¹ Este artigo é parte do projeto de tese de doutoramento de Aïcha Haroun El Yacoubi: "La dramaturgia de género en el Magreb", sob orientação do Dr. Francisco Linares Ales do Departamento de Linguística General y Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada da Universidade de Granada (Espanha).

âmbito teatral: seu aparecimento nos palcos, sua incursão progressiva nas artes cênicas e sua dedicação à literatura dramática. Para isto, partimos do fato de que sua inserção se deu como algo substancial para o desenvolvimento e consolidação do teatro no Marrocos, Argélia e Tunísia indistintamente, e não como algo externo. Com este fim, dividimos o presente estudo em duas partes: na primeira, abordaremos o aparecimento das primeiras atrizes nos países do Machreq², como Síria e Egito, pois estas constituíram uma influência significativa para as atrizes do Magreb. Na segunda parte, trataremos dos inícios e da trajetória teatral das argelinas, marroquinas e tunisianas, respectivamente.

Mulher e teatro no mundo árabe-muçulmano

São muitas as causas que obrigaram a mulher árabe-muçulmana a manter-se fora do que equivalia ao estritamente masculino: a arte em geral e o teatro, por este ser próprio da esfera pública. As mulheres não tinham direito de aparecer em cena e tão pouco lhes era permitido que assistissem aos espetáculos.

“Este costume – nem era tão estranho para o Ocidente, como explica Jacob Landau (1965, p. 64) –, que por certos aspectos remonta à Grécia antiga e ao teatro elisabetano, tinha sua razão de ser no Oriente, onde a mulher árabe é desprezada e considerada mais ignorante do que o homem.”³

Dina Amin afirma que, no final do século XIX e antes do aparecimento do teatro do tipo ocidental na Síria e no Egito, os grupos que existiam não necessitavam incluir as mulheres em seus espetáculos:

Com o espírito da fantasia e da conveniência social, os homens vestiam trajes femininos e representavam

o papel de mulheres. No entanto, com a chegada de dramas mais miméticos (muitos emprestados do teatro ocidental) a participação das mulheres no evento teatral tornou-se mais importante [...] Então, durante a segunda metade do século XIX, a necessidade de mulheres que voluntariamente subissem aos palcos incrementou-se. Infelizmente, não houve uma demanda semelhante de mulheres autoras ou diretoras. As primeiras atrizes no novo teatro literário no mundo árabe realmente vieram das comunidades não árabes e não muçulmanas. (AMIN, 1999, p. 26, tradução nossa).

No que havia sido o berço da cultura e da arte árabes – Síria, que compreendia o Líbano, Palestina-Israel, Jordânia e a atual Síria – as mulheres fizeram seu aparecimento em cena aproximadamente no fim do século XIX (1870-75), período no



Aicha Haroun El Yacoubi.
Foto: arquivo de Aicha
Haroun El Yacoubi.

2 Região dos países de língua árabe do leste do Egito ao norte da Península Arábica.

3 LANDAU, Jacob. 1965, p. 61-2. Segundo nosso ponto de vista, o argumento de Landau carece de profundidade dado que a relação teatro e mulher não dependia do nível cultural e intelectual desta, e de fato assim se tem demonstrado durante décadas, mas sim do hermetismo de uma tradição que não permitia à mulher acudir aos lugares públicos, especialmente em presença de homens que não pertencessem a seu núcleo familiar.

qual se assistiu a uma transição para o teatro árabe (LANDAU, 1965, p. 64). A tradução e adaptação massiva dos textos europeus e esquemas cênicos importados da Itália, França ou Inglaterra repercutiu de tal modo que alguns homens de teatro decidiram incluir as mulheres nos seus espetáculos para que interpretassem personagens femininas. Segundo Landau (1965, p. 70), em 1875, sob a petição do Cônsul da França, as alunas muçulmanas e israelitas de um colégio de Beirute representaram uma adaptação em árabe de *Andrômaca*, de Racine, escrita pelo jornalista e autor sírio Adib Ishaq. No nível profissional, em *Abu'l Hassan al mughaffal* – obra do pai do teatro árabe, Marún Naqqash – havia atrizes no elenco, mas todas de origem hebraica. Tal dado não é corroborado, pois não existe uma documentação confiável dessa época, por isso Cheniki sustenta que:

Nas peças de Marun, em meados do século XIX, os papéis femininos eram interpretados por homens. As mulheres não eram admitidas nem no público. A situação começa a mudar um pouco depois que Nahda, que fazia um tipo de imitação do modo europeu, permitiu certa margem de liberdade. (CHENIKI, 2007, tradução nossa).

Devido à citada carência documental, não podemos falar do aparecimento nos palcos das primeiras atrizes no Machreq até 1884, data na qual, segundo Landau (1965, p. 70) e corroborada por Cheniki e outros estudiosos, o sírio-libanês Sulaiman al Quardahi acolheu em sua companhia “al-Khayyat” duas atrizes de origem hebraica: sua esposa, Prazer, e Laila. Em 1893, Khalil el Qabbani incorporou a seu grupo três artistas libanesas: Biba e Meriem, que atuaram em *L'Emir Mahmoud* (o emir Mahmoud) e Zineb Fawaz que atuou em *La passion et la fidélité* (A paixão e a fidelidade). “É a partir desse período que os grupos teatrais começam a recrutar mulheres e as integrar a suas equipes”, aponta Cheniki (2007), dizendo que, na primeira década do século XX, assistiu-se à admissão de um número importante de artistas judias e cristãs nas

companhias de teatro, tais como Victoria Hobeiqa, Alberta Haddad, Olga Ghanoum, Marie Baghdadi, Lamis, Charlotte Rochdi, Leila e Loris Qalam e Afifa Amin. Não foram as únicas. Em seu livro, Moncef Charfeddine (2009, p. 252-53) cita o ator e cantor egípcio Hassen Bennane que, em 1912, incorporou a sua companhia sua esposa, Alya, para encarnar personagens femininas em *Hernani*, de Victor Hugo, e *Romeu e Julieta* (adaptações de Assim Bey). Naguib Rihani, em 1916, quando fundou a companhia teatral que levava seu próprio nome, incluiu no elenco sua esposa, a bailarina libanesa Badeâ Masabany.

Iniciativas como as levadas a cabo por essas pioneiras, geralmente cantoras e bailarinas, constituíram uma revolução no plano social e teatral, o que abriu o caminho de uma longa e não menos árdua trajetória, artística e teatral, da mulher árabe. A respeito disso, Dina Amin explica que estas começaram a ser admitidas nas diversas companhias, mas com a condição de que não fossem muçulmanas e que na interpretação evitassem ser promíscuas ou evocassem temas relacionados com o sexo, como podemos comprovar nesta citação:

Esses episódios não somente acentuam a resistência árabe à fidelidade do texto mas também revelam que, nesse período, as mulheres já eram aceitas como parte do teatro desde que não fossem nem árabes nem muçulmanas e que fossem tratadas adequadamente. Suas participações nos espetáculos eram aceitas como uma necessidade, não sendo permitidos atos repreensíveis à moral nem atos que evocassem sexo ou promiscuidade. (AMIN, 1999, p. 26-27, tradução nossa).

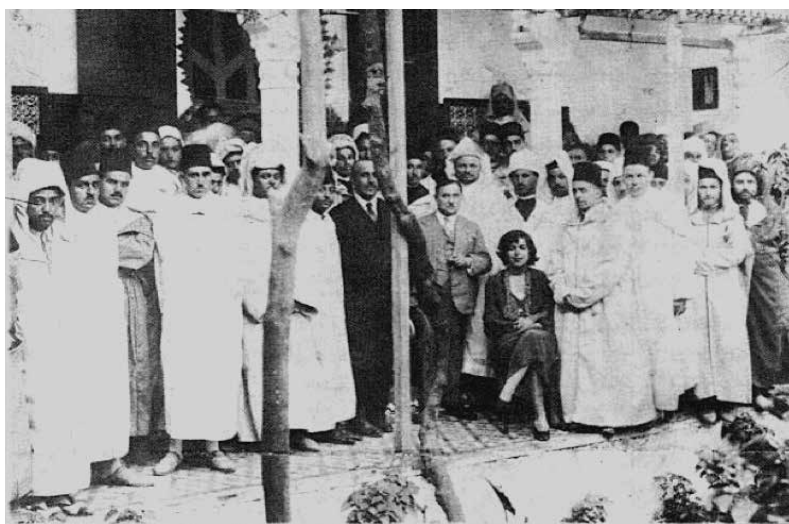
Segundo Amin (1999, p. 27), a primeira mulher de origem muçulmana que atuou em um teatro foi Munira al-Mahdiyah que, em 1915, fez-se conhecer como atriz e cantora em Arabic Comedy Troupe, de Aziz Eid. Em 1916 integraram a companhia Naguib Rihani, Fatima al-Yussuf (conhecida como Rose al-Yussuf) e Dawlat Abyad. Esta última, depois de debutar nos palcos pelas mãos de

Aziz Eid, conseguiu ser a primeira figura feminina na companhia que George Abyad criou em 1912.

A partir da Primeira Guerra Mundial, e coincidindo com a abertura e evolução socioeconômica da região, a alfabetização das massas (especialmente no Egito, que era o país menos desenvolvido em comparação com Síria, Irã e Líbano) e o florescimento da literatura no mundo árabe, percebeu-se uma mudança na trajetória artística dessas precursoras, que começaram a adquirir mais papéis como protagonistas e a serem consideradas por suas práticas interpretativas, como afirma Dina Amin: “Nas duas primeiras décadas do século XX, três das maiores companhias de teatro egípcias deram papéis principais a mulheres”. (AMIN, 1999, p. 26, tradução nossa).

O fato de aparecer em cena, explica Irma Kraft (1928, p. 14-15), foi, para as mulheres em geral e para as muçulmanas em particular, um aspecto a mais da campanha em prol da emancipação da mulher. Sobretudo as mulheres que residiam nas grandes cidades, para as quais as modas e costumes ocidentais exerciam uma grande influência. Ocorreu uma abertura para novas atitudes e comportamentos sociais que abarcaram o teatro e outros gêneros, como a literatura, o cinema, a música, a dança etc. As atrizes, cantoras e bailarinas que se viam obrigadas a trabalhar em lugares de má reputação ou clandestinamente, começaram a gozar de prestígio e a serem consideradas artistas, sobretudo no cinema, ainda que na sua maioria fossem duramente criticadas, tal como se pode ver nas palavras de Landau: “[...] Muitas mulheres mais bonitas que talentosas foram atraídas pela cena durante os anos do pós-guerra”. (LANDAU, 1965, p. 76, tradução nossa).

Apesar das críticas como as deste estudioso francês, supõe-se ser este período, de alguma maneira, o apogeu dessa primeira geração de atrizes que se impôs na cena egípcia nos anos 1920; algumas, inclusive, optaram por se dedicar a outras atividades, como Rose el Youssef – que abandonou a Troupe Ramses de Youssef Wahbi para dedicar-se ao jornalismo; outra, como Munira el Mehdia



في حفلة تكريم الممثلة المصرية فاطمة رشدي بروح آل حصار بسلا

– que em 1928 fundou seu próprio grupo de teatro; Aziza Amir – que depois de sua passagem por Troupe Ramses ou “Tarkiatou attamtil al masrahi”, em 1931, debutou no cinema como atriz coadjuvante e posteriormente, como produtora e roteirista; e por último, Fatima Ruchdi – uma das artífices do movimento cultural teatral no Norte da África e primeira diretora teatral no mundo árabe.

Homenagem a Fatima Rochdi, jardim al Hessar, Marrocos, 1930.

Foto: arquivo de Aicha Haroun El Yacoubi.

Rushdi explorou o campo da direção, o que fez habilmente, encenando uma adaptação de Anna Karenina e outra da Ressurreição, de Tolstoi, tornando-se a primeira diretora mulher no mundo árabe. (AMIN, 1999, p. 28, tradução nossa).

Fundadora e diretora do grupo de teatro que tinha seu próprio nome, esta egípcia proveniente de uma família humilde de músicos, ficou conhecida como a “Sarah Bernhardt do Leste” (AMIN, 1999, p. 27). Aos 12 anos, emigrou para o Cairo para trabalhar como atriz, mas não conseguiu estreitar até os 15 anos, quando obteve um pequeno papel masculino. Nesse mesmo ano, entrou para a Troupe Ramses. Impulsionada por sua ambição de tornar-se atriz principal, decidiu colocar-se sob a tutela de Aziz Eid que, além de ensiná-la a ler e escrever, tornou-se seu mentor e, posteriormente, seu esposo. Em 1927, abandonaram a companhia Ramses e fundaram a Troupe Fatima

Ruchdi em que a atriz e já diretora continuou protagonizando papéis masculinos do repertório de Ahmed Chawki, como: Hamlet em *Hamlet*, Marco Antonio em *A morte de Cleópatra* e Kais em *Majnun Leila*.

Entre 1928 e 1930, Fatima Ruchdi realizou várias turnês pela Argélia, Tunísia e Marrocos. Sua atividade nesta zona do Magreb tinha um duplo objetivo: de um lado, a divulgação do repertório do mencionado dramaturgo, Ahmed Chawki. E de outro, a formação teatral de jovens atores, contribuindo, deste modo, para a criação de novos grupos teatrais. Um dos aspectos a se ressaltar de sua passagem por esses três países é o fato de que isso contribuiu indiretamente para que um público feminino fosse pela primeira vez aos teatros.

Aparecimento da mulher na cena do Magreb

Para a mulher do Magreb, a situação tem sido mais precária por dois motivos: o atraso cultural e social em relação aos países do Machreq (Egito, Líbano ou Síria) e o aparecimento tardio de uma prática teatral propriamente dita.

Fazemos uma observação, ainda que não de maneira aprofundada com o fim de não nos distanciar de nosso objeto de estudo, para dizer que para empregar o termo “tardio” baseamos nosso argumento nas diversas abordagens a que se referem alguns estudiosos do Magreb, como veremos mais adiante, sobre o aparecimento do teatro e sua prática como manifestação artística. Uma dialética vigente até hoje devido à diversidade de opiniões e análises e que englobamos sob duas visões: os que sustentam a tese de que a prática teatral existe antes da chegada do fenômeno colonial ao Norte da África; e aqueles que, com uma visão mais eurocentrista, afirmam que tudo o que se conhece como “teatro” se deu em relação com o Ocidente como importador desse gênero literário e espetacular. Ante estas duas vertentes epistemológicas histórico-críticas é fundamental dizer que os argumentos sustentados até o mo-

mento são hipóteses. Nosso ponto de vista é que nos encontramos ainda frente a uma lacuna de informação devido ao fato que as pesquisas levadas a cabo neste âmbito estão limitadas pela falta de uma documentação confiável, como sustenta Ahmed Cheniki (1993, p. 11). Segundo este estudioso argelino, são muitos os historiadores que se precipitaram ao dar respostas sem buscar as verdadeiras fontes.

Se nos baseamos na tese de que o teatro foi difundido pela emigração das companhias árabes provenientes do Egito, considerando-se que a data de aparecimento dos grupos teatrais do Magreb – que se dá quase de modo paralelo tanto na Argélia como Marrocos e Tunísia –, coincide com a visita dos grupos egípcios e que a construção dos recintos teatrais havia ocorrido em datas anteriores. Então esta tese corresponde mais à divulgação de um teatro em árabe como início de uma prática teatral local e para um público autóctone já que unicamente uma parte determinada da população, principalmente colonos e a classe alta da sociedade do momento, tinha permissão para assistir às representações das companhias europeias. Contrastamos esse dado com o que afirma Jacob Landau, que diz que:

As turnês egípcias em outros países de língua árabe deviam seu sucesso ao fato de que o teatro estava em desvantagem. [...] No Norte da África, o teatro é um pouco mais florescente do que em outros lugares, mas longe de atingir o nível do teatro egípcio: o povo é muito primitivo e o sentimento religioso é muito forte: ninguém se preocupa com teatro. A população urbana é tão impregnada de cultura francesa, que prefere os espetáculos franceses. (LANDAU, 1965, p. 92, tradução nossa).

Com estes argumentos, corrobora-se que efetivamente existia uma prática teatral antes da chegada dos grupos egípcios e europeus, mas com um nível infinitamente inferior já que a população não se interessava por esta arte. Essa opinião é compartilhada por alguns estudiosos que sustentam que a

existência do teatro no Magreb é anterior ao processo colonial. São “pegadas” de certas formas teatrais ou pré-teatrais, que constituem um verdadeiro legado sob a forma de espetáculos que não foram desenvolvidos. Para Ouzri, no entanto, estas formas constituem um legado popular que se manteve no seu estado primitivo e distante do que se entende por teatro como um gênero diferenciado. A respeito disso, e tomando o exemplo do Marrocos, este autor diz que:

O teatro, como é definido hoje no Ocidente, ou seja, esta arte efêmera, em que uma ação é atuada por atores e artistas com um lugar específico para o público é uma arte de uma inovação profunda no mundo árabe-muçulmano [...] E as visitas das tropas árabes permitiram, em certa medida, a familiaridade com a prática teatral e, especialmente, o contato com um teatro já sob a influência do teatro ocidental. (OUZRI, 1997, p. 15-23, tradução nossa).

Ao falar do teatro na Tunísia, Fadhel Jaibi argumenta que este gênero assistiu ao seu despertar nos inícios do período colonial, como podemos comprovar a seguir:

O termo tradição é um pouco excessivo, porque o teatro árabe tem apenas cem anos de existência, e se

houve uma tradição sempre foi no sentido ocidental [...] Até a Segunda Guerra, o teatro tunisiano seguia as tradições de grandes textos do teatro universal, não havia escola de direção ou atuação e havia poucas salas. Com a luta pela independência, começou a aparecer um teatro de luta, de resistência (CRUZ, 2003).

Pensamos que esta diversidade de análises é consequência da concepção que se tem da arte teatral e sua definição. Por isso nos parece pertinente a postura daquele que foi um dos artífices da cena argelina, Abdelkader Alloula (1996, p. 45) que aponta que “a interpretação teatral de expressão árabe e de disposição aristotélica aparece na Argélia nos anos 1920”. Teria sido a chegada de George Abyad à cidade de Argel o que impactou o público argelino e contribuiu para o lançamento das primeiras iniciativas na atividade teatral. Alloula sinalizou a diferença entre teatro de disposição aristotélica e aquelas formas populares que por sua vez consistiam na fusão com outras provenientes de outros países e difundidas por viajantes nas praças e mercados. Nosso ponto de vista é que o teatro egípcio, que se baseava na representação à italiana e em textos adaptados, serviu para difundir esta arte tal como é entendida universalmente, trazendo como novidade o caráter próprio do indivíduo “árabe”, questão que se relaciona com a língua, a temática



Munira el Mehdi, s. d.
Foto: arquivo de Aicha Haroun El Yacoubi.



Habiba Messika,
(1903-1930).
Foto: Lapid.

e o *gestus* do ator, o que conduz a uma legitimação do que se conhece por teatro árabe. De todos os modos, tanto uma visão como outra deixam claro que existe uma tradição popular que podemos considerar pré-teatral e outra mais recente, que é a forma aristotélica na qual se baseiam tanto europeus como árabes. O que influenciou consideravelmente no que hoje se conhece como teatro marroquino, argelino e tunisiano; teatros definidos sob traços diferenciadores e universais: produtos híbridos com formas, culturas e linguagens próprias de uma zona pluricultural e plurilinguística, como é o Magreb.

Voltando ao tema da mulher no teatro, nesta primeira etapa que abarcou desde a primeira década do século XX até os anos 50 no Marrocos e Tunísia e os anos 60 na Argélia, o teatro constituía uma ameaça ao ser, uma atividade de propaganda nacionalista contra o sistema colonial. O denominado “Teatro da Resistência” não se concebia como arte nem ofício, mas sim como uma batalha ideológica contra o discurso dominante do opressor. O acesso aos palcos não era permitido para as mulheres, exceto para algumas atrizes de origem não muçulmana. No que se refere aos papéis femininos – no caso em que figurassem nos elencos⁴ –, geralmente eram encarnados por homens. Uma situação da qual era consciente o autor dramático, já que em sua obra o relato se construía em torno dos personagens masculinos como protagonistas da história e eixo da ação. “Mesmo os papéis que pudessem enaltecer a personagem feminina – explica Cheniki (2007) – eram transformados por meio de adaptações, de maneira a veicular um discurso menos favorável.” Neste sentido podemos dizer que os textos serviam para colocar em relevo um universo feminino visto desde a caricatura e o estereótipo.

Desde as primeiras práticas teatrais, negava-se à mulher não somente a participação física e intelectual, como a mesma constituía parte do arsenal perverso e cínico do imaginário masculino: a mu-

lher estereotipada, simbolizada na figura de Satã, de feiticeira, de alcaguete, de prostituta, de ingênua e frívola etc., uma criatura que inspirava os desejos insanos e artimanhas para aliviar a libido do espectador macho. Desse modo, ela se convertia em objeto de sátiras carregadas de agressividade e insultos para satisfazer ao deus fálico: ponto débil do macho afeminado como autorreafirmação de sua virilidade e poder mediante o sexo. O teatro árabe e o teatro do Magreb, consequentemente, utilizaram a mulher-objeto e estereótipo “codificado pelo pensamento masculino” como uma reafirmação do “ego”, espírito glorioso de antes (YACOUBI, 2010, p. 129-130).

Trajetória teatral da mulher na Argélia

Na Argélia, a situação na qual as mulheres eram mantidas, tanto socialmente como no seio do próprio teatro, era pouco propícia para que estas manifestassem seus dotes artísticos.

Muito poucas mulheres consentiram em fazer teatro em um ambiente caracterizado por uma grande hostilidade. [...] Este período foi marcado pela apresentação das personagens femininas de forma muito ruim e extremamente astuta. Este discurso assumiu, de fato, a dimensão antifeminina das *1001 noites* e a ideologia do machismo dessa época. [...] Os homens de teatro da época apenas forneciam uma imagem muito negativa da mulher, ainda não aceita na sociedade como um indivíduo. A mulher é muitas vezes pouco presente no espaço da representação e muito raramente encarna um papel principal. (CHENIKI, 2007, tradução nossa).

Apesar de sua exclusão, a partir dos anos 1920, houve iniciativas levadas a cabo por artistas não muçulmanas, que por sua dedicação à música ou à dança, integraram-se aos grupos teatrais do momento. A título de exemplo citamos o nome de três

4 Baseamos nosso argumento em documentos inéditos e cartazes da época que se conservaram em arquivo e que autores como A. Smihi ou Landau referem-se a eles como testemunho em suas obras.

pioneiras da cena argelina: B. Amina, que em 1927 debutou em *Aboul Hassan el Mughafel*, de Allalou; B. Ghazala, que no mesmo ano interpretou Sett el Badour em *Assaiad oua djin* (*O pescador e o gênio*), deste mesmo autor; e a cantora Marie Soussan, esposa do também homem de teatro Rachid Ksentini. Em 1937, subiu ao palco na Ópera de Argel a primeira muçulmana, Aïcha Adjouri, conhecida como Keltoum, dirigida por Mahieddine Bachetarzi (NIDAM, 2003). Durante mais de cinquenta anos dedicados ao teatro, essa atriz de renome internacional colaborou com autores e diretores de grande relevância como El Madani, Rachid Ksentini, Fawzia Ait Hadj o Rouiched. Sob a direção deste último, e com a idade de 75 anos, esta dama do teatro argelino fez sua última aparição na peça *El Bouwaboune* (1991).

O trabalho empreendido por essas precursoras era duramente criticado por parte da população. Sobretudo por algumas mentes aparentemente esclarecidas do país que viam as práticas dessas artistas como objeto de frivolidade e falta de pudor, ao mesmo tempo em que elas eram admiradas e imitadas. Uma visão que desvela a contradição modernidade/tradição nos anos posteriores à Independência. Nos 50 e nos 60 a “Argélia viveu o antagonismo das duas forças intelectuais entre afrancesados modernistas por uma parte e arabizantes islamizados/tradicionistas por outra” (BENRABAH, 1999, p. 55). Esta última obrigou muitos artistas a decidir emigrar para o estrangeiro para continuar com seu trabalho intelectual e artístico, mas também houve outros que preferiram ficar e batalhar em prol da liberdade de expressão e dos direitos elementares dos argelinos e argelinas.

Os anos 70 do século passado foram marcados por mudanças no panorama teatral e literário. Dramaturgos como Youssef Idriss, Rachad Rochdi, Lotfi el Kholi, Saâdeddine Wahba, Abdelkader Alloula, Kateb Yacine, Mohamed Driss orientavam-se para o tema social, mas também focavam temáticas que refletiam o universo feminino da partir de uma perspectiva mais digna. Uma etapa que Cheniki considera frutífera tanto para o teatro como para a

maré de novas atrizes que foram integrando-se nos distintos grupos regionais ou no Teatro Nacional de Argel (TNA). Entre estas citamos a Chafia Bouchâa, Fettouma Ousliha, Fatima Belhedj e Biyouna, que – não sem certo cuidado e conflito consigo mesmas – enfrentaram o discurso tradicionalista que sempre se manteve vigente, já que o teatro, como diria a dramaturga franco-argelina Fatima Gallaire, constitui “aquele lugar misto, um pouco suspeito que frequentam mulheres não recomendáveis: as atrizes”. (GALLAIRE, 1994, p. 9-10).

Nas três últimas décadas do século XX, assistiu-se ao aparecimento massivo de mulheres nos palcos, ainda que figurassem entre elas poucas responsáveis pela criação de textos dramáticos. De fato, uma exceção foi Meryem Ben, que se atreveu a apresentar um texto dramático nos anos 60. As argelinas fizeram-se presentes neste âmbito a partir dos 80, sobretudo as que vivem no exterior como Zohra Ait Abbas, Hawa Djabali, Assia Djebar (autora de um só texto) e a mencionada Fatima Gallaire. No que se refere à direção cênica, destacamos o trabalho de Fauzia Ait ElHadj desde inícios dos 90 na Argélia.

Trajetória teatral da mulher no Marrocos

A presença das marroquinas nos palcos se deu de forma tardia. Ainda que nos anos 1920, e como um fato insólito para o Marrocos de época, María Ahmed, atriz portuguesa de nacionalidade francesa



The End, Túnis, 2010,
Leila Toubel.
Foto: Hamdi Hadda.

que dominava o árabe, colaborou em várias ocasiões com o grupo de teatro Jouk al fassi, presidido pelo diretor e dramaturgo Mehdi El Minaii.⁵ Foi em 1949 quando a primeira atriz muçulmana, a tetuani Rhimo Naciri, conhecida artisticamente como Turia Hassan, subiu a um palco e atuou em público. Segundo seu próprio testemunho em um canal de televisão,⁶ a mudança de nome foi para evitar que seu status de atriz prejudicasse a reputação de sua família. Não obstante, logo depois de estrear, Turia e seu irmão foram expulsos do Instituto Politécnico de Tetuán onde estudava enfermagem. Em meados dos anos 1950, apareceu o nome de outra atriz, Fatima Regragui que, sem se atrever a aparecer na cena, dedicou-se no princípio a trabalhar na Rádio Nacional (Maison de la Radio et Télévision Marocaine), serviço no qual durante anos exerceu um papel importante ao fazer chegar o teatro radiofônico às casas marroquinas. “Então – explica outra veterana, Amina Rachid – eram os homens que assumiam os papéis femininos, já que era realmente mal visto que uma mulher subisse a um palco. No entanto, afrontamos essa situação e atuamos.”⁷

Com T. Hassan e F. Regragui, as marroquinas iniciaram timidamente sua trajetória nos palcos. Apesar da dificuldade e dos sacrifícios em nível pessoal que significava dedicar-se ao mundo do espetáculo, a presença das artistas contribuiu para o surgimento de uma primeira geração de atrizes.

A escolarização massiva nos anos posteriores à independência propiciou à mulher ter acesso ao mundo do trabalho, o que permitiu que esta se convertesse em elemento ativo para a “reconstrução” de um país onde tudo estava para ser feito, incluindo o teatro. Sua participação física e intelectual

era uma solução imediata para problemas econômicos sobretudo para as que vinham do meio rural ou das periferias. Elas se deslocavam para a cidade com o objetivo de trabalhar em casas de colonos ou de grandes famílias e em fábricas, mas também era um ato de liberação já que se supunha romper a barreira entre o espaço privado e o público. Deste modo, esse mesmo ambiente, que inicialmente reagiu em aceitar a atividade da mulher fora do lar, começa a aceitar sua integração parcial ou total no espaço público e a mulher consegue ampliar sua área de ação ocupando territórios e âmbitos que não lhe eram destinados anteriormente.

O trabalho é também uma abertura para o exterior. A mulher abandona seu refúgio habitual, considerado como *passado* para investir em espaços mais complexos que necessitam novos comportamentos, outra maneira de relação e uma individualização maior [...] Esta inserção na vida produtiva interfere, seguramente, na orientação de atitudes e na adesão a novas representações sociais (BELARBI, 1997, p. 80).

No que refere ao âmbito espetacular, um número importante de mulheres como Khadiya Jamal, Latifa Kamel, a mencionada Fatima Regragui, Sofia Sian e Ouafaâ Lahraoui, incorporaram-se naquele momento na primeira oficina de formação do ator e primeiro grupo de teatro oficial, Théâtre Marocain, criado em 1956 no seio do Département de la Jeunesse e des Sports.⁸ Em 1959, inaugurou-se o primeiro Centro de Arte Dramática para a formação de atores, instituído pelo Bureau d’Education Populaire⁹ no qual se

5 Mehdi El Minaii. Escritor, dramaturgo e ator. Um dos precursores da prática teatral no Marrocos. Este estudioso e grande conhecedor da cultura árabe e francesa, assumiu o cargo de presidente de Jouk al Fassi durante a etapa da gênese do teatro nesse país. Ver SMIHI, 1986, p. 273-377.

6 Entrevista a Turia HASSAN no programa de televisão “Nostalgia”, 2M, 29/05/2003, (A tradução é nossa).

7 Entrevista a Amina RACHID no programa de televisão “Soura”, 2M, 04/03/2003, (A tradução é nossa).

8 Departamento de Estado herdado da Administração francesa que se encarregava de todas as atividades culturais. Em fevereiro de 1956 constituiu o grupo oficial Théâtre Marocain, que em 1959 passou a se chamar Al Maâmoura. O grupo permaneceu dependente do Estado até 1974, ano em que se dissolveu definitivamente por razões políticas e ideológicas relacionadas com seu diretor, o dramaturgo Abdelkarim Berrachid.

9 Bureau d’Education Populaire: departamento encarregado das atividades culturais e da educação popular, que dependia do Ministério da Educação Nacional. Em janeiro de 1959, inaugurou o Centro de Arte Dramática. Ver OUZRI, 1997, p. 64-65.

integraram alunas que pertenciam à Companhia Institucional Al Maâmora.

Como podemos constatar, as duas instituições eram parte do sistema estatal, uma medida para neutralizar o teatro, de maneira que fosse um meio de diversão sem pretensões ideológicas. Isto é, totalmente “despolitizado”, de acordo com uma estrutura e política de gestão herdadas da Administração do Protetorado. O que se pretendia, explica Ouzri, era dotar os jovens artistas de “um domínio técnico, de uma vocação puramente artística e com uma finalidade que se limitava ao entretenimento” (OUZRI, 1996, p. 7) A escritura não podia refletir a realidade, e sim disfarçá-la com temas do cotidiano, e qualquer manifestação artística com fins políticos era censurada ou marginalizada pela falta de divulgação dos meios de comunicação, para que passasse despercebida. Uma situação que Mohamed el Kaghat classifica como de solidão e de impotência frente à dura realidade. Para este dramaturgo:

[...] toda questão ficava entre o público e os atores. Não existia nenhum tipo de crítica, resenhas, nem publicação de textos [...] O que conservamos hoje em dia é uma mínima parte do que pôde ser salvo. Todo esforço realizado pelos homens de teatro era tratado pejorativamente tentando marginalizar o ator, diretor ou dramaturgo (KAGHAT, 1986, p. 6).

O grupo oficial Al Maâmora não era mais que o reflexo de uma imagem manufaturada pelo Estado, não correspondia ao discurso social nem ecoava “as vozes reprimidas dos anos 60-70” (OUZRI, 1997, p. 170). Em 1974, o Ministério de Assuntos Culturais anunciou a criação de outro grupo oficial, Théâtre National Med. V. As atrizes acima mencionadas e outras que eram iniciantes, como Malika Omari, Ouafaâ Lahraoui e Turía Jabrane aderiram a este grupo. Essa década e até praticamente o fim dos anos 80, período que A. Berrachid¹⁰ qualifica de “frutífera para o pai das artes (...) O teatro constituía um meio de expressão e diálogo fortalecidos

pela técnica ocidental e temática marroquina”, foi um período de grande instabilidade política e de repressão social. Nos denominados “anos de chumbo” apareceram distintos grupos universitários dirigidos por dramaturgos como Nabil Lahlou ou Mohamed Kaghat, entre outros artífices de um teatro inovador e subversivo para a época. De fato, é por esta mesma razão que se proibiu o Festival de Teatro Universitário até a década dos 1990 e grupos semiprofissionais como: El Badaoui, Théâtre des Gens (em algumas ocasiões, dado que sua trajetória foi quase oficial), Teatro Zerouali (teatro individual), Masrah Al Fourja, Masrah Echaâb, Artistes Unis, Masrah El Yaoum (Teatro de Hoje) e Masrah Tamaninat (Teatro dos 80). No âmbito dos diferentes grupos, as atrizes, da mesma forma que seus companheiros de ofício, realizaram um trabalho intenso e positivo para consolidar uma verdadeira prática teatral no Marrocos e também para sensibilizar sobre a realidade vivida por um povo reduzido ao silêncio e à opressão.

É importante também destacarmos os grupos Théâtre d’Aujourd’hui e Masrah Tamaninat, fundados por dois artistas que em nosso entender marcaram o início das atividades da mulher marroquina em outros campos artísticos, como a dramaturgia ou a direção cênica: Turía Jabrane e Khadiya Assad, respectivamente. A primeira, além de se destacar por seus dotes interpretativos com um vasto repertório de peças em árabe e em francês, também colaborou em montagens de espetáculos. Jabrane,



*Ghita, Tenerife, 2009.
Foto: arquivo de Aicha
Haroun El Yacoubi.*

10 Entrevista a Abdelkarim Berrachid no programa de televisão “Nejoum oua nejoum”. 2M, 02/10/2002, (A tradução é nossa)

junto a Abdelouahed Ouzri e os demais colaboradores do Théâtre d'Aujourd'hui, procurou manter-se na linha do experimental. Declarou guerra a um teatro pouco inovador e carente de traços que o diferenciasssem do restante. Seu atrevimento na utilização de temáticas e um discurso extremamente sutil relacionado ao poder conseguiram surpreender um público muito mais comprometido socialmente que o atual. Demonstra definitivamente uma busca constante da expressividade do silêncio, do *gestus* e da imagem que convidava à reflexão.

Khadiya Assad, no entanto, manteve-se na linha ideológica mais moderada dentro da estética do realismo social. Com um teatro popular orientado para as massas, ainda que de maneira distinta de Jabrane, promoveu o debate e a denúncia, com grandes doses de comicidade, do lado marginal da sociedade: a situação precária da mulher rural, o abuso da burocracia, a corrupção e o suborno etc. No início dos anos 1990, Assad assina a autoria do espetáculo *Costa ya Watan*.

A partir dos anos 1990, com a conquista de maior liberdade de expressão, assistiu-se à inserção completa da mulher nos palcos. As novas atrizes surgidas do ISADAC ou das universidades dedicaram-se a sua profissão sem nenhum tipo de dificuldades, exceto as próprias do ofício. Pensamos que ainda resta muito por fazer e territórios por conquistar tais como a literatura dramática e a direção teatral. Neste sentido podemos citar as autoras Amina Hassani e Nabila Guennouni, com *Nour ou l'appel de Dieu y L'autre visage*, respectivamente; ou *Moulat esser* e *Al Matmoura*, de Fatima Chebchoub; *Raíces del viento*, *Reloj de Arena* e *Ghita*, de Aïcha Haroun El Yacoubi; e *Costa ya watan*, da já mencionada Khadiya Assad, como claros exemplos de que existe uma produção dramática feminina, ainda que escassa. Cabe mencionar que tanto a recém-desaparecida, Chebchoub como Yacoubi e Assad realizaram suas próprias montagens já que também se dedicaram à direção como é o caso das atrizes Imán Zerouli e Jalila Talemsi.

Trajetória teatral da mulher na Tunísia

No final do século XIX, a situação da mulher era parecida em todo o Magreb. Devido às convenções sociais que impunham a tradição à mulher, esta era excluída de todo ato público e teatral como explica Landau (1965, p. 47) “Na Tunísia, haviam poucas mulheres nas representações porque, de uma forma geral, os homens as excluíam de suas distrações.

Em 1910, Baya, Zoubida Dziria, Aïcha Sghira, Rachida Lotfi e Soraya El Kbira debutaram na primeira companhia tunisiana, Echahama El Adabia, de Ali Abdelwahab e posteriormente, em 1912, integraram El Adab, de Aly ben Ayad, onde interpretaram papéis secundários em peças como *Otelo*, *Romeu e Julieta* ou *Hernani* (adaptação ao árabe de *Hamdan*).

O analfabetismo de grande parte da população, sobretudo a feminina, que era em maior proporção, já que aos homens era permitido frequentar as escolas corânicas e dos colonizadores, constituiu um fator determinante e um grande obstáculo para que estas se dedicassem a outras atividades como dramaturgia ou direção cênica. Simplesmente o fato de figurarem no elenco supunha um esforço e demonstrava a perseverança das mesmas. No entanto, apesar do inconveniente de não saber ler nem escrever, houve atrizes que se destacaram como primeiras figuras, como foi o caso de Marguerite Msika. Conhecida pelo nome artístico de Habiba Messika, esta mulher de origem judaica nasceu em 1903, na Tunísia. Aos 15 anos de idade, iniciou sua carreira de cantora e bailarina e posteriormente de atriz de teatro com papéis principais, como Julie em *Salah Eddine el Ayoubi*, Desdêmona em *Otelo*, e Laila em *Majnun Laila*. Como a egípcia Fatima Ruchdi, esta figura da cena tunisiana destacou-se pela interpretação de papéis masculinos “conseguindo assim inverter os papéis e impor-se como atriz no sentido pleno do termo” (CHENIKI, 2007). Peculiar para a época e subvertendo a tradição e as normas, em 1925, na representação de *Romeu e Julieta*, sob a direção de Mahmoud Bourghiba Messika, ao interpretar o personagem Romeu, beijou a libanesa Rachida Lotfi, que fazia o papel de Julieta.

Isto “provocou uma verdadeira revolta do público que incendiou o palco”.¹¹ Em 1928, na estreia de *Patrie. Les martyrs de la liberté*, esta aparecia enrolada na bandeira nacional lançando slogans a favor da independência, razão pela qual foi imediatamente presa pelas autoridades colonizadoras. Em 1930, e em pleno apogeu de sua carreira de atriz, a considerada diva do teatro tunisiano morreu em um incêndio provocado por aquele que havia sido seu amante, o magnata israelita Eliahou Mimouni, (BARCELO-GUEZ, 2005, p. 143-145).

Durante a década de 30 e até os anos 40 do século XX, a produção de textos era praticamente escassa e toda atividade teatral limitava-se ao gênero cantado (as operetas) e adaptações em árabe de peças estrangeiras. Não obstante, trata-se de um período em que se multiplicaram os grupos regionais e as atrizes, entre as quais se encontravam muçulmanas como Ratiba Chamia, Chafia Rochdi, Zohra Faïza, Wassila Sabri, Fadhila Khtimi, Aziza Naïm, Feita Khaïri e Aziza Témime, que irromperam nos palcos integrando-se ao movimento teatral do momento (Adel Latrech, 2007). Diferentemente da Argélia e do Marrocos, na Tunísia a inserção das mulheres no “acontecimento teatral” produziu-se pela pressão exercida por estas precursoras que não se limitaram aos papéis destinados a elas pelos homens de teatro. Por exemplo, Fadhila Khtimi, Wassila Sabri e Chafia Rochdi, além de demonstrarem seus potenciais artísticos, participaram no desenvolvimento e difusão do mundo do espetáculo por meio da criação de suas próprias companhias, em 1928, 1940 e 1949, respectivamente.

Apesar da intensa atividade realizada por estas mulheres de teatro ou a empreendida por Moncef Charfeddine que, com o fim de assegurar a participação feminina nos palcos, integrou dez atrizes em sua companhia *Le théâtre moderne* (1959), os teatros seguiam sendo lugares frequentados pelos homens, e as atrizes eram consideradas mulheres de vida alegre. Trata-se de uma situação que durou até os anos 60, período no qual “o Presidente da



Raíces del viento,
Teatro F.G. Lorca,
Granada, 2003.
Foto: arquivo de
Aicha Haroun El
Yacoubi.

República Habib Bourguiba lançou seu discurso em prol do projeto de construção de um Estado moderno, e também com o objetivo de garantir os direitos da mulher” (SAHB, 1996, p. 24). Isto permitiu que a população feminina participasse nos distintos processos culturais, especialmente nas artes cênicas, sem nenhum tipo de marginalização por parte da sociedade. O teatro começou a ser ensinado nas escolas dentro dos parâmetros impostos pelo Estado como norma e respeitando-se a política orientada para o desenvolvimento educativo e cultural do país. Este discurso, ainda que dominado e controlado pelo Governo, implantou o novo status das tunisianas que começaram a aderir a todos os setores sociais e artísticos.

Em 1955, com a criação na cidade da Tunísia do primeiro grupo profissional, *al firqa al-baladiya* (Companhia Municipal da Cidade da Tunísia) e os distintos grupos regionais que foram aparecendo na segunda metade dos anos 60 – Troupe de Sfax (1966), Troupe du Kef (1967) o Théâtre de Sud de Gafsa (1972), entre outros – criou-se uma dinâmica que repercutiu favoravelmente na inclusão de atrizes provenientes na sua maioria do ambiente escolar. Como exemplo, citamos Mouna Nordinne, Fatma ben Saidane, Wajih Jendoubi, Leila Chebbi, Zahira Ben Ammar, Raja Ben Ammar, Amal Baccouche, Halima Daoud, Najia

¹¹ Extraído de “Habiba Messika” em *Wikipedia*, <<http://fr.wikipedia.org/wiki/HabibaMsika>>, [consulta 30-03-2010].

Ouerghi e Jalila Baccar. Esta última, ao se referir ao trabalho exercido pelas mulheres nos palcos, diz:

Somos alguns, no teatro e no cinema, mas mais no teatro, para não falar da mesma maneira. Eu, por exemplo, não escolhi essa carreira de atriz para atuar simplesmente mas mais para me exprimir como um cidadã, e muitas vezes apresento-me como uma cidadã- atriz). (DA SILVA, p. 2002).

Nos anos 70 do século passado, artistas e dramaturgos com inquietações ideológicas e teatrais que se distanciavam da estética vigente nos anos 60, regeneraram o gênero teatral mediante a criação de novos grupos profissionais de diversas tendências e estéticas: Le Nouveau Théâtre de Tunis, fundado em 1975 por Jaziri, Mohamed Driss, Habib Masriki, Fadhel Jaïbi e Jalila Baccar; Théâtre Phou criado em 1976 por Raja Ben Ammar, Taoufik Jabali e Moncef Sayem; Théâtre de la Terre propiciado por Nordin e Nejia Querghi e Moncef Souissi, em 1984; e O Teatro, que nasceu por iniciativa de Taoufik Jebali e Raouf Ben Amor em 1987. Como podemos constatar, entre estes artífices do teatro tunisiano figuram mulheres cuja contribuição no seio dos diferentes grupos foi e tem sido relevante não apenas no nível interpretativo, mas também no âmbito da dramaturgia, direção e na pesquisa de novas formas e linguagens. Nejia Querghi, atriz e diretora do Théâtre de la Terre, Raja Ben Ammar, atriz, dramaturga e diretora de Le Théâtre Phou e, por último, Jalila Baccar, que depois da desintegração do Le Nouveau Théâtre de Tunis nos anos 80, empreendeu uma atividade intensa com Fadhel Jaïbi. Em 1993, esta dupla de dramaturgos fundou Família Productions (produções de espetáculos, dança e audiovisuais) levando a cabo criações como *Comedia* (1991), *Família* (1993), *Les amoureux de café désert* (1995), *Soirée particulière* (1997) ou as mais recentes em que Baccar consta como autora: *A la recherche de Aïda* (1998), *Araberlin* (2002 publicada em 2003), *Junun* (2001 publicada em 2004) e *Khamssoun* (2006).

Nos últimos dez anos, percebe-se uma nova geração de dramaturgas e diretoras. A título de exem-

plo, citamos Leila Toubel, Zahira Ben Ammar – esta veterana da cena depois de várias décadas dedicadas à interpretação, orienta-se para a dramaturgia e a encenação – Sonia Zarq Ayounou, que também se fez conhecida como dramaturga em 2009 –, Fauzia Thabet, Fadhila Akacha, Ikram Azzouz, Meriem Bousselmi, Walida Dridi, entre outras.

Como conclusão

Como já dissemos na apresentação, neste artigo não pretendemos fazer um estudo de caráter epistemológico sobre as origens e a evolução do teatro no Magreb, mas sim uma aproximação metodológica sobre os inícios e trajetórias da mulher norte-africana no âmbito das artes cênicas.

A evolução dessa mulher nos palcos se produziu de forma paralela com sua inserção social e política como cidadã e em função do desenvolvimento do próprio teatro nesta zona do Norte da África. Durante um longo processo que durou décadas, várias gerações de artistas (cantoras, bailarinas e atrizes) tiveram de enfrentar obstáculos impostos pela tradição e pelas normas sociais, com o fim de poder se manifestar artística e teatralmente. Evidentemente, e como referência imediata, a incursão no final do século XIX e começo do XX de atrizes e cantoras na Síria e Egito, influenciou de forma considerável para o aparecimento das primeiras artistas do Magreb. Circunstância esta que, por sua vez, repercutiu no fato de que um número importante de mulheres dedicou-se ao mundo do espetáculo na segunda década do século XX, período a partir do qual se produziu o que podemos considerar um movimento teatral feminino, já que as atrizes, tal como seus companheiros masculinos, começaram a desfrutar do status de artistas. Não obstante, segundo nosso ponto de vista, não podemos falar de uma inserção plena das mulheres no “acontecimento teatral” mesmo porque a existência das dramaturgas ainda é um fato indefinido dentro do sistema literário e teatral no Magreb. Isto demonstra que no teatro, diferentemente de outros

âmbitos artísticos ou setores públicos nos quais as mulheres conseguiram se destacar, o fator do gênero,

ao menos no que refere aos criadores, ainda se mantém como traço distintivo e de exclusão. ☆

Abstract: The article deals with the incursion of Muslim Arabian women in the show business (entertainment industry) in three Maghreb countries: Algeria, Morocco and Tunis. The inclusion of women of the Maghreb in the performing arts took place in a progressive manner for social issues and by clinging to the tradition of leaving a woman excluded from male activities including theater. From the year 1930, the female artists get to express themselves before the audience.

The theatrical activity undertaken by these forerunners was a favorable factor to the massive inclusion of women in theatrical arts, not only as actresses but as directors and playwrights.

Keywords: *Woman. Muslim Arabian. Theater. Exclusion. Maghreb.*

Referências

- ABI-SAHB, Biar. "Cuatro experiencias del teatro tunecino de vanguardia". In: *Primer Acto*, 1996, n. 266, p. 24-31.
- ALLOULA, Abdelkader. "La representación de tipo no aristotélico en la actividad teatral argelina". In: *Primer Acto*, 1996, n. 266, p. 45-49.
- AMIN, Dina. "Women in Arab Theatre: finding a voice". Don Ruben, Ghassan Maleh, Samer Sirvan, Ahmed Kaki, Farouk Ohan (eds.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre Series: The Arab World*. Nova York: Routledge, 1999.
- BARCELO-GUEZ, Danielle. *Au 28 rue de Marseille, Tunis*. Paris: Editions L'Harmattan, col. Graveurs de mémoire, 2005.
- BELARBI, Aïcha. "Réflexions préliminaires sur une approche féministe: de la dichotomie espace public/ espace privé". In: BOURQUIA, R. (coord.), *Etudes féminines* (Rabat, avril 1994). Rabat: Publications de FLSH, 1997.
- BENMANSOUR, Amina. "De la rareté des dramaturges femmes au Maghreb". Disponível em <<http://www.said-yaktine.com/Benmansour.htm>>. Acessado em 3 fev. 2006.
- BENRABAH Mohamed. *Langue et Pouvoir en Algérie*. Paris: Editions Séguier, 1999.
- CRUZ, Alejandro. *Teatro independiente tunecino Junun en San Martín*. Buenos Aires, 2003. Disponível em <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=530696>. Acessado em 6 mai. 2009.
- CHARFEDDINE, Moncef. *Deux siècles de théâtre en Tunisie (1741)*. Tunis: Editions Ibn Charaf, 2008.
- CHENIKI, Ahmed. "Théâtre algérien, itinéraires et tendances" Robert Jouanny (dir.). Paris IV, 1993, Disponível em <<http://www.limag-refer.org/Theses/Cheniki.htm>>. Acessado em 1 dez. 2003.
- . "Le festival, le théâtre et les arabes". Disponível em *L'Expression*, <<http://www.lexpressiondz.com/article/8/2007-5-24/43336.html>>. [24-4-2007]. Acessado em 10 mar. 2010.
- . "Théâtre: La grande solitude des femmes arabes" Disponível em *L'Expression* <<http://www.algerie-dz.com/forums/archive/index.php/t-50352.html>>, [31-5-2007]. Acessado em 20 jun. 2010.
- EL HOUSSEI, Majid. "Aperçu sur le théâtre tunisien". In: *Culture Française*. Paris: ADEL, 1983, n. 3, p. 8-17.
- FAIVRE D'ARCIER, Jeanne. *La brûlure du pêché*. Paris: Belfond Editions, 1998.
- GALLAIRE, Fatima. *Théâtre et Nouvelles*, Mohammedia, Ateliers. Revue des Facultés, 1994.
- HAMDI, Fersi; MADANI, Mezzi. "Dossier: Le texte théâtral en Tunisie" en *Al Massar*, mar. 1991, n. 9, p. 8-19.
- HAROUN EL YACOUBI, Aïcha. "Espacios y Poéticas: huellas identitarias en la dramaturgia de género en el Magreb (finales del S.XX, comienzos del XXI)". In: *Alhucema*, jan-jul 2010, v. I, n. 23, p. 128-147, Granada.
- LANDAU, Jacob. *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1965.
- KAGHAT, Mohamed. *El teatro marroquí desde los comienzos a los ochenta*. Casablanca: Dar Takafa li nachr oua tauzieh, 1986. (Em árabe).
- KRAFT, Irma. *Plays, players, playhouses international drama of today*. New York: Dobsevage, XX, 1928, 14-15. In: LANDAU, JACOB. Op.cit, p. 75.
- LATRECH, Adel. "La place de la femme dans l'histoire de l'Ve Art en Tunisie, en Hammam-lif.com". In: *La Presse*. Disponível em <<http://www.hammam-lif.com/festival-benayed-2.html>>. [9-2-2007]. Acessado em 1 abr. 2010.
- MELLIGI, Tahar. "Chafia Rochdi: la voix cristalline venue du Sud" [online]. In: Les pionniers du théâtre et de la télévision en Tunisie, <<http://www.tunisie7arts.com/?nompages=suite&newsid=449>>, [30-7-2006]. Acessado em 1 abr. 2010.
- . "Keltoum: une année de l'Algérie en France" [no disponible] <<http://www.djazair2003.org/artistes.php?artiste=162>>, [consulta 23-1-2005]. Véase NIDAM, Abdi. "Pas de happy end pour l'icône Keltoum" [online]. In: <<http://www.liberation.fr/cinema/0109469769-pas-de-happy-end-pour-l-icone-keltoum.htm>>, [02-04-2003]. Acessado em 20 mar. 2010.
- . "L'Algérie au féminin" [online]. In: algeriades.com, <<http://www.algeriades.com/news/previews/article1040.htm>>, [7-3-2003]. Acessado em 1 abr. 2010.
- . "Habiba Messika" [online]. In: Wikipedia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Habiba_Msika>. Acessado em 30 mar. 2010.
- MNIAI, Hassan. *Recherches dans le théâtre marocain*. Casablanca: Manchourat Ezzaman, 2001.
- OUZRI, Abdelouahed. *Le théâtre au Maroc: structures et tendances*. Casablanca: Editions Toubkal, 1997.
- . "La evolución del teatro marroquí". In: *Primer Acto*, 1996, n. 266, 6-13.
- SILVA, Marina da. "Libres propos de Jalila Baccar", [online]. In: *L'Humanité*. Disponível em <http://www.humanite.presse.fr/popup_print.php?id_article=448334>, [16-09-2002]. Acessado em 30 jan. 2008.
- SMIHI, Abdelkader. *Aparición del teatro y el deporte en Marrocos*. Rabat: Imprimerie Al Maarif, 1986. (Em árabe).



R

ETRATO

★ DANIELA THOMAS

Sílvia Fernandes

É pesquisadora e professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA – USP. Seu último livro é *Teatralidades contemporâneas*, editado pela Perspectiva, em 2010.

Resumo: o artigo aborda o trabalho multidisciplinar de Daniela Thomas a partir da noção de dramaturgia do espaço. A prática expandida por mídias diversas como teatro, cinema, artes plásticas e instalações é enfocada para indicar a tessitura de lugares múltiplos criada pela artista, que traduz a ideia do projeto em termos de construção espacial.

Palavras-chave:

Daniela Thomas.
Dramaturgia do espaço.
Cenografia. Teatro.
Cinema. Instalação.

Talvez uma definição possível do trabalho de Daniela Thomas seja dramaturgia do espaço. O hibridismo de sua prática sem fronteiras, que se expande por mídias diversas como teatro, cinema, artes plásticas e instalações, indica um movimento de criação que não respeita territórios fixos. E explicita o caráter de artista multidisciplinar desde as primeiras produções em Nova York na década de 1980, em parceria com Gerald Thomas. Desde essa época, a tessitura de lugares abstratos é sua marca constante, e paradoxal, pois seus espaços intangíveis são projetados com a matéria mais concreta. Na verdade, Daniela figura o lugar da arte, da cena e do cinema por mecanismos de ilusão e desilusão.

O parentesco com a arte conceitual talvez seja a principal chave de leitura desse artesanato de ideias. Em vários depoimentos, a artista afirma que não consegue trabalhar em um projeto sem antes conceituá-lo. A obra de arte como ideia que se concretiza em cenário minimalista, onde o objeto é literal e o espaço real, e a ampliação do raio de ação artística para além das especificidades de um único meio são outros traços da gestação conceitual de seu processo.

Antes de iniciar a carreira em Londres, Daniela iniciou um curso universitário de história no Rio de Janeiro. Era final dos anos 1970, auge da ditadura militar, quando a repressão contra operários, in-

telectuais, estudantes e artistas atingiu seu próprio pai, o escritor e cartunista Ziraldo, preso diante da filha de dez anos. A experiência traumática abriu caminho à futura militância contra o estado de exceção, e aliou-se à urgência de conhecer a história do país para entender um contexto ditatorial capaz de coibir até mesmo o humor libertário.

A formação acadêmica foi interrompida para o que seria uma breve estadia em Londres para um curso de inglês, e nunca retomada. A artista saiu do Brasil em 1978 e só retornou em 1986, para a estreia de *Quatro vezes Beckett*, no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro. A verdade é que o desvio do ensino regular contribuiu para a prática artística sem fronteiras nem respeito a escaninhos de especialização. A profissional multimídia formou-se nos experimentos da arte e da vida, que se iniciaram na casa da família, misto de estúdio e residência, onde a mesa de jantar era a prancheta de criação de Ziraldo. “Fui criada nesse universo em que tudo era possível e acho que minha vida é resultado disso”, observa Daniela, recordando as primeiras lições de desenho com o pai, com quem aprendeu perspectiva aos nove anos. O convívio com intelectuais e artistas em sua casa e as muitas viagens que fez pelo mundo com a família, quando o pai permutava desenhos para a revista *Ícaro* por passagens aéreas da Varig, lhe renderam um conhecimento da cultura e da arte que nenhum ensino regular poderia oferecer.



Exposição Clarice
Lispector – *A hora da
estrela*. Cenografia de
Daniela Thomas e
Felipe Tassara, 2007.
Foto: Lia Lubambo.

O impacto inicial para a carreira veio da experiência em Londres, onde conheceu a produção de Marcel Duchamp e seus descendentes. Dividia o apartamento com uma amiga paulista, a artista Flávia Ribeiro, e com o diretor Gerald Thomas, com quem acabou se casando. Por intermédio de Thomas, conheceu Steven Berkoff, Bob Wilson, Lindsay Camp, além de John Cage e Merce Cunningham, de quem frequentou um workshop. Graças a Flávia, estudante da escola de arte Slade, conheceu a arte americana criada a partir dos anos 50. “Eu entrei nessa onda *Black Mountain College*, misturado com *New York Expressionism*: Jackson Pollock, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, De Kooning, Rothko. Eu caí de boca nessa viagem, junto com cinema e teatro. A cabeça a mil.”¹

Desde esse período, a paixão mais profunda de Daniela era o cinema. Depois de desistir de cursar a *International Film School*, acabou seguindo um curso livre ministrado por um dos professores da escola, de onde surgiu a produtora *Crosswind Films*, formada por nove alunos vindos de todos os cantos do mundo. Com o coletivo de criadores, fez

os primeiros curtas e um média metragem, além de juntar-se à febre de vídeoclipes que assolava a cidade no final dos anos 1970. Os integrantes da *Crosswind* praticavam o que se poderia chamar de criação coletiva, pois todos iluminavam, fotografavam, dirigiam atores e montavam gruas, compartilhando trabalho e aprendizado lúdico.

O amor pela linguagem cinematográfica, com a possibilidade do corte e da montagem que o teatro não dá, foi cultivado no vendaval de culturas da produtora londrina e frutificou anos mais tarde, na parceria com Walter Salles, nos curtas *Loin du 16ème*, *Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic*, *Somos todos filhos da terra* e *Armas e paz*, e nos longas *Terra estrangeira* e *O primeiro dia*, além de *Linha de passe*, sobre uma família de trabalhadores da periferia de São Paulo.

A influência do espaço urbano é outro dado recorrente do trabalho de Daniela Thomas. As formas não racionais que resultam da ação do homem nas metrópoles fascinam a artista por funcionarem como espelhos deformados das aspirações coletivas. “As cidades são a realização con-

1 THOMAS, Daniela. “Entrevista”, *Sala Preta*, n. 4, 2004, p. 175.

creta das ambições que temos como sociedade. Elas são o fato consumado. Sou apaixonada pelo Minhocão, gosto de olhá-lo tanto quanto gosto de olhar a Lagoa Rodrigo de Freitas no final da tarde. *Terra estrangeira* vem do Minhocão, a origem do filme está identificada com esse viaduto, que também está em minha produção sistematicamente”.

Terra estrangeira (1995) é considerado por Ismail Xavier uma espécie de alegoria do período Collor de Mello, mostrando dois jovens brasileiros à deriva em Lisboa. O crítico nota a importância do tema da migração no filme e no cinema contemporâneo, em que a ideia da experiência local se dissolve no encontro entre desconhecidos de diferentes nacionalidades, acompanhando a mobilidade e o questionamento da identidade dos protagonistas, que se traduz em termos de deslocamento espacial. Desta vez, Daniela usa os espaços para configurar as tensões entre mundial e local.²

Avenida Dropsie,
direção de Felipe
Hirsch, 2005.
Foto: Carol Sachs.



Em *O primeiro dia* (1998) é o espaço urbano do Rio de Janeiro que oferece a Daniela e Walter Salles a possibilidade de um “encontro singular” entre uma jovem de classe média em crise de identidade, disposta a suicidar-se na véspera do ano novo de 2000, e um foragido da prisão que sobe à cobertura do edifício onde vai encontrá-la. Xavier reconhece nesse encontro outra questão típica do cinema atual, “proporcionada pela convergência de amizade (ou paixão) e violência nesses encontros singulares, cujo estigma é a morte (ou o fiasco), forma irônica de expressão de uma afinidade fora de lugar (...)”³

No caso de Daniela, o trabalho profissional em cinema aconteceu bem depois do teatro. A primeira realização profissional foi em cenografia e ultrapassava os limites convencionais da área, indicando a potência da criação sem território fixo que definiria a carreira da artista. Na verdade, era impossível chamar de cenário o cubo de espelhos que concebeu para o primeiro espetáculo de Gerald Thomas, *All strange away* (*Tudo estranho fora*), de Samuel Beckett, estreado no La Mama em janeiro de 1984. O processo de criação foi muito anterior à montagem. O projeto surgiu do olhar agudo sobre a paisagem urbana de Londres, que Daniela observava do alto dos *double deckers* no período em que viveu na cidade. “A Margaret Thatcher tinha entrado no poder e Londres estava se transformando para pior, no meu entender, estava se *yuppizando*, perdendo suas características. Começaram a aparecer os prédios espelhados. Aquele espelho que se chama meia prata, que onde tem luz reflete, e que, no ambiente mais escuro, transmite a luz. Então eu fiquei imaginando se eu criasse um cubo daquilo. Um exercício conceitual, com a pretensão de um trabalho de artista.”⁴

O cubo de espelhos esperou alguns anos para ganhar a cena do La Mama, quando Daniela e Gerald já haviam trocado Londres por Nova York.

2 MENDES, Alberto. (org.), Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 139.

3 MENDES, Alberto. Op. cit., p. 145.

4 THOMAS, Daniela. “Entrevista”, op. cit., p. 174.

A artista emprestou a prisão espelhada ao texto de Beckett, que se inicia com a proposição “imaginação morta, imagine”, e foi transformado pelo encenador em monólogo de noventa minutos, interpretado pelo ator Ryan Cutrona. O cubo de três por três metros foi realizado em acrílico, com resultado melhor que o espelho, pois refletia imagens deformadas do ator e permitia a visão apenas no sentido de maior incidência da luz. Assim, quando os espectadores entravam no teatro, só conseguiam distinguir reflexos no cubo plantado no centro do palco. Apenas quando a peça começava, conseguiam ver o ator sentado em um banquinho, com o corpo fracamente iluminado. À medida que o espetáculo se desenrolava, os espelhos multiplicavam as projeções paralelas e diagonais, formando centenas de fragmentos, que figuravam o pensamento de um homem incapaz de nomear o inominável. Os reflexos funcionavam como “olhos voltados para dentro” e definiam o destino da figura beckettiana: “falhar, falhar de novo, falhar melhor”.⁵

O princípio de transparência alternado à opacidade, experimentado no cubo, seria o procedimento básico das criações futuras. E retornaria em outra grande invenção cênica da artista, as telas maquinadas que fechavam o palco italiano como quarta-parede transparente ou seccionavam o espaço em profundidade, projetando corredores paralelos de ação. Era o que acontecia em *Eletra com Creta*, espetáculo criado por Daniela e Gerald Thomas em 1987, em que as telas de filó possibilitavam cortes e edições de cena, pois rebatiam a luz frontal e transmitiam a iluminação projetada do fundo do palco. Comentando a solução, a artista lembra a necessidade que Gerald sentia de escapar às restrições da narrativa teatral, editando o espetáculo como um filme. “No teatro, há uma limitação atávica: ao terminar uma cena, o ator tem de sair do palco. Pode-se apagar a luz, deixar tudo preto, mas isso limita o ritmo, o ator pode demorar a sair para a coxia. O uso dos filós permitiu montar uma cena

atrás deles, outra na frente. Podia-se cortar de uma cena para outra instantaneamente. Isso foi importante para o Gerald, fazia parte de um processo em que ele estava trabalhando, a descontinuidade do ritmo, algo próprio do cinema que estávamos fazendo no teatro.”⁶

Para o espectador de *Eletra com Creta*, o primeiro choque estético vinha dessas telas transparentes, que estabeleciam zonas sucessivas de movimento para as figuras estranhas, encurvadas, sem nenhum traço realista, que transitavam pelos corredores auxiliadas por truques de luz, parecendo atravessar as telas para repetir os mesmos gestos obsessivos e falas entrecortadas. Com sua concepção inédita, Daniela permitia que Gerald construísse uma espécie de dramaturgia do espaço, em que os corredores definiam núcleos temporais de



ação. As figuras de Eletra e Media, Ercus e Cumulus Nimbus, Sinistro e Menmon indicavam o mito, o destino e a memória, e contracenavam como se o conflito se desenvolvesse a partir da ocupação de territórios do palco. A cenógrafa criava um lugar móvel, uma espécie de limbo entre consciente e inconsciente que sugeria um purgatório ou mesmo os desertos urbanos da ficção futurista de *Blade*

Making off de *Linha de passe*.
Foto: Pablo Ramos.

5 SOTERO, P. “Talentos casados”, *Isto É*, 29 de fev. 1984. A frase final é do texto de Beckett.

6 THOMAS, Daniela. “Cinema 360 graus”, entrevista a Marco Aurélio Fiocchi e Mariana Lacerda, Itaú Cultural.

Runner. O crítico Alberto Guzik chamou esse lugar sem contexto de “terra de ninguém”, onde os crimes da tragédia grega e as figuras contemporâneas se confrontavam.⁷

Daniela repetiu os corredores de *Eletra* na ópera *Matto Grosso*, encenação de Gerald Thomas com música de Philip Glass, apresentada nos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Quando o espetáculo foi criado, em 1989, a questão da ecologia e das queimadas na floresta amazônica estava na ordem do dia. Preocupados com o grave problema do desmatamento, os artistas ganharam de um amigo a foto impressionante de uma árvore carbonizada contra o fundo verde da floresta. Foi naquele momento que Daniela descobriu o tema e a cor de *Matto Grosso*.

O protagonista da ópera era um ecologista do século XIX, Ernest Matto, que perambulava pelas florestas tropicais na tentativa de preservá-las. No palco italiano do Teatro Municipal de São Paulo, as viagens exploratórias da personagem se desenvolviam em quatro corredores separados por telas de filó. Praticáveis verticais, imitando montanhas, uma longa mesa, um observatório, a indicação do muro de Berlim, um imenso casco de navio, carcaças pendendo do urdimento e rochedos inspirados

The flash and crash days,
direção de Gerald
Thomas, 1991.
Foto: Lenise Pinheiro.



nos cenários de ópera wagneriana construía uma rede de espacialidades que indicava o mecanismo de simbolização particular da artista.

O muro de Berlim, por exemplo, é um dos pontos nucleares do imaginário de Daniela. Basta ver as várias fotos arquivadas em um livrinho em que a cenógrafa reúne as muitas referências visuais com que trabalha. E observar a recorrência do motivo nos espetáculos com Gerald Thomas, como *Navio fantasma*, ópera criada em 1987 a partir de *O holandês voador*, de Richard Wagner, em que o crítico Gerhard Dressel identifica o muro com um canteiro de obras, observando que a tentativa de redenção da protagonista Gerda não termina no mar, mas nas garras do arame farpado sobre o muro.

Outro cenário impactante de Daniela foi criado para a *Trilogia Kafka* (1988), que reunia *Um processo* e *Uma metamorfose*, adaptações das obras do escritor tcheco, a um roteiro de Gerald Thomas, Praga. A escolha de uma imensa biblioteca de sete metros de altura para abrigar a trilogia pareceu a Daniela uma opção natural, na medida em que a ideia era criar uma cena híbrida de épocas e confluências históricas. “Imagine um discurso dirigido a uma parede de livros, livros antigos, milhares deles. Metáfora que é quase um arquétipo da obsolescência. Mais do que conter livros, essa biblioteca deveria ser o túmulo do pensamento ocidental, o túmulo da razão, aquela que tão racionalmente se perde em Kafka.”⁸

As estantes da biblioteca imitavam concreto armado e eram preenchidas com livros encadernados, fotografias amarelecidas e cubos cobertos de desenhos. Sólidas, pesadíssimas, criavam um estado de sítio cênico que acuava Joseph K, interpretado pela atriz Bete Coelho, concretizando espacialmente a perseguição de juízes, funcionários e investigadores que levava o protagonista ao beco sem saída da própria culpa.

A biblioteca da *Trilogia* serviu de cenário à segunda montagem de *Carmem com filtro*, estreada no

7 GUZIK, Alberto. “Eletra com Creta: irresistível provocação”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 abr. 1987.

8 THOMAS, Daniela. “Poesia cênica por Daniela”, programa da *Trilogia Kafka*, 1988.

Temporada de gripe,
 direção de Felipe
 Hirsch, 2003.
 Foto: João Caldas.



La Mama em outubro de 1988, com Bete Coelho representando a cigana sensual de Merimée. O lugar cênico contribuía para a desconstrução da personagem, pois a atriz contracenava com o espaço monumental da biblioteca ao dançar a cena da taverna sobre uma mesa, que duplicava outra mesa suspensa sobre o tablado de dança.

Daniela Thomas define vários eixos de criação de seu trabalho, acrescentando ao primeiro deles – a arte conceitual –, o cinema, o meio urbano e o cotidiano. Acredita que a relação com o dia a dia das grandes cidades é responsável por uma espécie de veracidade de seus cenários e filmes, que proporciona uma experiência real às pessoas. A intenção é compartilhar “uma vivência de primeira mão” com o espectador de suas proposições artísticas.

Talvez por isso a origem de seu último filme com Walter Salles, *Linha de passe*, seja uma série de documentários desenvolvida por João Moreira Salles, irmão de Walter, chamada “Retratos brasileiros”. Foram seis programas em que o cineasta colaborou com jornalistas como Marcos Sá Correa e Zuenir Ventura, e cineastas como Izabel Jaguaribe e Arthur Fontes,

buscando um novo olhar sobre as igrejas evangélicas (*Santa Cruz*, 2000), as famílias de classe média brasileira e a saga do futebol no país (*Futebol*, 1998). A esses documentários juntou-se *Um dia qualquer* (2000), de Zuenir Ventura e Izabel Jaguaribe, que acompanha por um dia uma empregada doméstica grávida, em que os cineastas se inspiraram para criar Cleuza, a personagem de Sandra Corveloni em *Linha de passe. A família Braz* (2000), documentário de Arthur Fontes e Dorrit Harazim, que narra histórias de quatro filhos e sua mãe, e a da própria cidade de São Paulo, é outra fonte do filme.

Linha de Passe é menos formal que os filmes anteriores da dupla. Segundo Daniela, há menos preocupação com a linguagem que em *Terra estrangeira*, em que o jogo de referências e convenções cinematográficas é típico de cinéfilos. Em *Linha de passe*, ao contrário, a opção foi utilizar recursos clássicos de narrativa cinematográfica, deixando o espectador em suspense sobre o que vai acontecer. Localizar a ação em São Paulo foi condição fundamental pois, para a cineasta, falta à cidade o escape exuberante da paisagem carioca, em que a natureza e o mar abrem

o horizonte. “A cidade do *Linha* tinha que ser asfalto, concreto, viadutos e trânsito. São Paulo é quase um sexto personagem da trama, projetando dureza, aridez. Além do mais, por ser uma cidade industrial desse tamanho, ela comporta uma infinidade de tons de cinza na sua paisagem social. É uma cidade extremamente complexa do ponto de vista da sua população, e por isso tão interessante.”

As coautorias com Walter Salles e Gerald Thomas comprovam a abertura de Daniela para o trabalho em parceria, que entende como uma grande conversa, sem dúvida responsável pela qualidade rara que imprime à criação do outro. Em entrevista recente, Jean-Claude Bernardet observa, com humor, que Daniela é “um problema monumental”, pois modifica o trabalho dos parceiros de tal forma que eles são sempre mais potentes quando compartilham a

criação com a artista. “Os melhores espetáculos de Gerald Thomas são com ela”, nota Bernardet, referindo-se à modificação sensível na qualidade dos trabalhos conjuntos.⁹

A condição de trabalho com os parceiros é a abertura às soluções inusitadas que apresenta, e que podem alterar radicalmente as concepções iniciais do projeto. Lembrando as melhores situações de criação que experimentou, destaca a parceria com Felipe Hirsch, companheiro constante da última década. O trabalho com Hirsch principia no contato com as linhas de força do projeto, em longas conversas que explicitam as ideias-guia. “Eu vivo de conceitos, eu só consigo trabalhar com conceitos”, observa Daniela, reforçando a distância que separa seus procedimentos das soluções mais próximas do realismo. “Eu tenho preconceitos com

Warten auf Godot,
Munique, 1991.
Foto: Daniela Thomas.



9 Entrevista de Jean-Claude Bernardet, *Revista Época*, 26 jan. 2004.

sofás, portas que se abrem para corredores, cenário baixo, altura de pé direito de casa, a coisa doméstica, o realismo no palco: a tentativa de imitar um apartamento, a tentativa de imitar um quarto, uma sala de época, tudo isso me incomoda”.¹⁰

A referência aos sofás remete às cenografias mais tradicionais de gabinete, em que o espaço funciona como convenção familiar para abrigar qualquer texto. Em geral, o que define esse tipo de ambiente é a noção de “décor”, que serve de moldura à ação dramática. Nesse sentido, talvez se possa dizer que os espaços cênicos de Daniela funcionam como desconstrução das cenografias de sofá, pois desviam o cenário da função decorativa para transformá-lo em tessitura espacial, responsável até mesmo pela narrativa cênica. Duas criações recentes de Daniela esclarecem a concepção, mais próxima de um dispositivo cênico que de um cenário propriamente dito.

É o caso do espaço de *Solitários*, espetáculo de Hirsch criado a partir de dois textos de Nicky Silver, *Pterodátilos* e *homens gordos de saia*, em que dois núcleos familiares são tratados de forma implausível, prodigalizando incestos, canibalismos, assassinatos e suicídios para compor alegorias das anomalias psíquicas da família americana. Na luminosa concepção espacial de Daniela para a montagem, as telas maquinadas funcionavam como “véus de memória” muito semelhantes aos que criou para os primeiros espetáculos de Thomas. A solução mais inteligente acontecia em uma das cenas do segundo ato, em que a cenógrafa trabalhava em dois planos, associando um assombroso dinossauro a uma sala com sofás de grife. O gabinete da comédia de costumes era desconstruído por meio desse recurso crítico, que teve continuidade na montagem de *Pterodátilos*, que Hirsch estreou em 2010, em que Daniela radicalizava a solução, fazendo oscilar o chão do palco à medida que o núcleo familiar se decompunha.

Para outra encenação de Hirsch, *A morte de um caixeiro viajante*, Daniela fez três cenários diferentes.

No primeiro, a proposta era realizar um “cenário não cenário” que prescindia até mesmo dos atores, assemelhando-se a uma instalação. O lugar cênico imitava um fundo de poço todo branco, com uma poeira também branca caindo do urdimento para se acumular num dos cantos. Felipe Hirsch ponde-

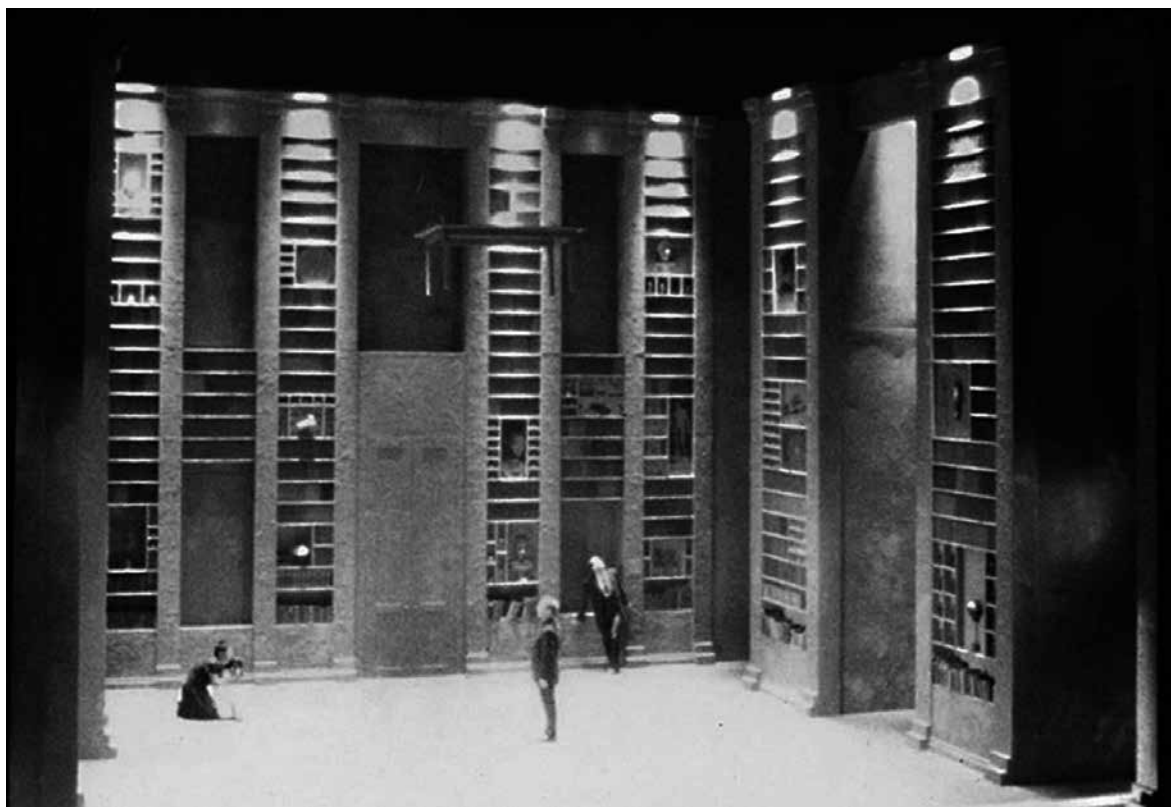
O castelo de Barbazul,
direção de Felipe
Hirsch, 2006.
Foto: Carol Sachs.



10 THOMAS, Daniela. “Entrevista”, op. cit., p.179.

rou que o cenário funcionava por si, dispensando qualquer tipo de interferência. Daniela fez outras tentativas antes de chegar à solução que prevaleceu, totalmente gráfica, com um jogo modular próximo do ascetismo e da concretude dos trabalhos anteriores. No espetáculo *Alice ou a última mensagem do cosmonauta para a mulher que ele um dia amou na antiga União Soviética*, adaptação do texto do dramaturgo David Greig, também dirigida por Hirsch, a cenógrafa construiu uma caixa com vários cenários que se prestavam a uma série de projeções mnemônicas.

por Eisner como registros da memória coletiva. Seguindo a concepção original, os artistas organizaram a dramaturgia a partir de lugares de ação, como a rua, o prédio, as janelas e as escadas, criando um jogo espacial de uma potência poucas vezes vista nos palcos brasileiros. A cenógrafa ocupava a altura e a largura da cena com um imenso prédio de apartamentos, em que as janelas funcionavam como pequenos palcos dentro do palco, servindo de espaço de ação da mesma forma que a cabine telefônica, as escadas e a passarela fronteira.



Trilogia Kafka, direção de Gerald Thomas, 1988.
Foto: Daniela Thomas.

Como sempre, o espaço dava a chave de ligação dos sítios individuais de memória, sobrepostos como andares de um edifício para compor uma cartografia do memorar coletivo.

Em *Avenida Dropsie*, outra parceria com Hirsch, as *graphic novels* de Will Eisner foram o mote de composição de primorosa escritura cênica assinada pela dupla. O inteligente processo de adaptação da obra gráfica para o palco ficava mais evidente quando a fonte das cenas era *Nova York, a grande cidade*, de 1987, cujo personagem principal são os próprios espaços da metrópole, tratados

Editadas pela luz, as tomadas eram facilitadas pela tela de filó que retornava ao palco e distanciava o tempo, além de permitir a projeção de desenhos do próprio Eisner, compondo uma narrativa claramente cinematográfica.

É importante concluir o perfil incompleto dessa grande artista lembrando o espetáculo que criou a partir de *A Gaivota*, de Anton Tchêkhov, texto em que o dramaturgo faz um questionamento existencial do homem por meio do artista de teatro. A discussão entre pais e filhos, amor e desamor, antigo e moderno, tradição e ruptura, realismo e

simbolismo, encontra antagonistas exemplares nos casais Nina/Treplev e Arkadina/Trigorin, mulheres/atrizes e homens/dramaturgos que o fio de enredo aproxima e afasta como num jogo de xadrez. Ainda que Tchêkhov recorra à pressão unificadora da “atmosfera” para impedir que sobressaíam as idiossincrasias das personagens, que debilitam a expressão coletiva, o texto é uma polifonia de vozes dissonantes. E encontrou tradução cênica exemplar na concepção de Daniela. Em *Da gaivota*, a encenadora, que também adaptou a peça e concebeu o espaço, conseguiu ampliar a ideia central do texto. Sem deixar de refletir sobre o conflito existencial do artista de teatro, priorizou a discussão dos teatros, escolhendo os atores do elenco entre os representantes de diversas linhagens do teatro brasileiro. O fato de Matheus Nachtergaele, Fernanda Montenegro, Celso Frateschi, Fernanda Torres e Antonio Abujamra contracenarem já era uma discussão do que o teatro pode ser e a atualização possível do confronto entre várias formas teatrais, que se repetia com outros protagonistas. Daniela Thomas usava o texto de Tchêkhov para refletir sobre a oposição entre ação real e ação teatral, performance e ficção. Abria espaço para os atores, mas os situava numa paisagem deserta de Kiefer. Contava a história da *Gaivota* e ao mesmo tempo apresentava sua própria história.

Notas biográficas

Daniela Thomas nasceu no Rio de Janeiro, em 1959. É cenógrafa, designer, diretora de arte, diretora de cinema e teatro, roteirista e dramaturga.

Mudou-se para Londres em 1978, onde fundou a *Crosswind Films*, produtora independente de cinema, realizando clips musicais, curtas institucionais e documentários. Em 1981 foi para Nova York, onde viveu até 1986. Realizou no período o média metragem *The Other and I*, baseado em conto de Jorge Luis Borges, e iniciou carreira de cenógrafa e figurinista de teatro e ópera, em parceria com o encenador Gerald Thomas. Em 1983 tornou-se artista residente do La Mama Experimental Theater,



onde criou cenários e figurinos dos espetáculos *All strange away* (1984) e *Beckett trilogy* (1985), de Samuel Beckett e *Quartett* (1985), de Heiner Müller, todos com direção de Gerald Thomas.

De volta ao Brasil, em 1986, deu continuidade à criação de cenários e figurinos na: *Companhia de Ópera Seca*, dirigida por Gerald Thomas, nos espetáculos *Eletra com creta* (1986), *Trilogia Kafka – um Processo, Uma metamorfose e Praga* (1988), *Carmem com filtro 2* (1988), *M.O.R.T.E.* (1990), *Fim de jogo* (1990) e *The flash and crash days* (1991), entre outros. Fez os cenários e os figurinos de 4 vezes *Beckett*

Pentesiléias, direção de Bete Coelho, 1994.
Foto: Lenise Pinheiro.

*Mattogrosso, direção
de Gerald Thomas,
1989.*

*Foto: arquivo de
Daniela Thomas.*

*Não sobre o amor,
direção de Felipe
Hirsch, 2009.*

Foto: Carol Sachs.



(1985), com Ítalo Rossi, Sérgio Brito e Rubens Correa, e *Quartett* (1986), com Tônia Carreiro e Sergio Brito, ambos com direção de Gerald Thomas.

Também criou cenários e figurinos para *Bonita/Lampião* (1994), *Domésticas* (1998) e *Passatempo* (2002), três espetáculos de Renata Mello, *Violeta Vita* (1995), de Luís Cabral, direção de Beth Lopes, *Don Juan* (1997), de Molière, direção de Moacyr Chaves, *Ricardo III* (1999), de Shakespeare, direção de Yara Novaes, *Pai* (2000), de Cristina Mutarelli, com direção de Paulo Autran e atuação de Bete Coelho, *A megera domada* (2000), de Shakespeare, dirigido por Mauro Mendonça Filho, com Marisa Orth, *Duas mulheres e um cadáver* (2000), de Patricia Mello, com Fernanda Torres e Débora Bloch, *Os Lusíadas* (2001), direção de Marcio Aurélio, *Souvenirs* (2002), de Fernando Bonassi, também dirigido por Marcio Aurélio, *Frankensteins* (2002), direção de Jô Soares, *Tio Vânia* (2003), de Tchekhov, com direção de Aderbal Freire Filho e atuação de Débora Bloch e Diogo Vilela, *Como eu aprendi a dirigir um carro* (2003), dirigido por Felipe Hirsch, com Andréia Beltrão e Paulo Betti, e *Inverno da luz vermelha* (2010), direção de Monique Gardenberg.

Criou cenários e figurinos de vários espetáculos de Felipe Hirsch com a Sutil Companhia de Teatro, como *Nostalgia* (2001), *Solitários* (2002), com Marco Nanini e Marieta Severo, *Alice ou A última mensagem do cosmonauta para a mulher que ele um dia amou na antiga União Soviética* (2003), *A morte de um caixeiro viajante* (2003), com Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha, *Temporada de gripe* (2003), *Avenida Dropsie* (2005), *Educação sentimental de um vampiro* (2007), *Não sobre o amor* (2008), *Cinema* (2010) e *Pterodátilos* (2010).

Além de realizar cenários e figurinos para teatro, escreveu *Pentesiléias*, dirigido por Bete Coelho, e encenou, roteirizou e criou cenários e figurinos para *Da gaiivota*, adaptação do clássico de Tchekhov, com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres.

Em ópera, criou cenários e figurinos para *Navio fantasma*, de Wagner, e *Mattogrosso*, de Philip

Glass, encenações de Gerald Thomas, e *O castelo de Barbazul*, de Bela Bartok, com direção de Felipe Hirsch.

Em 1985, iniciou carreira na Europa. Além das tournées que realizou com espetáculos da *Companhia de Ópera Seca* por festivais como o *Wiener Festwochen* e os festivais de Taormina, Hamburgo, Zurich, Copenhagen e Volterra, criou cenários e figurinos dos espetáculos *Sturmspiel*, em 1990, e *Warten auf Godot*, em 1991, para o *Bayerische Staats Schauspielhaus*, em Munique. Também foi cenógrafa e figurinista do espetáculo *I Cosiddetti Occhi de Karlheinz Öhl*, no Centro de Experimentazione Teatrale de Pontedera, na Itália, em 1991, e da ópera *Perseu e Andromeda*, de Salvatorre Schiarrino, na *Stuttgart Staats Oper*, em 1992.

Recebeu importantes prêmios de teatro, como o Molière, o Shell (seis prêmios), o Governador do Estado, o Sharp, o Apetesp, o Mambembe, o APTR e o Prêmio Bravo. Em 2011, recebeu o Prêmio Shell de melhor cenário por *Pterodátilos* e em 2009 por *Não sobre o amor*. Também em 2009, recebeu o Prêmio Carlos Gomes de melhor cenário pela ópera *O castelo de Barbazul*.

Seu trabalho como cenógrafa e figurinista foi exibido nas Bienais de São Paulo de 1987 e 1989, na *Quadrienal de Cenografia de Praga*, em 1988 e 1995 (ano em que recebeu o prêmio *Golden Triga* com os cenógrafos J. C. Serroni e José de Anchieta) e na exposição *Daniela Thomas – Cenógrafa*, criada para a RioArte em 1996.

Nos últimos anos, desenvolveu a concepção cenográfica de espaços expositivos, em parceria com o arquiteto Felipe Tassara, destacando-se a exposição *Imagens do inconsciente* (2001), realizada para a *Mostra do Redescobrimento*, na Bienal de São Paulo, no Paço Imperial e no Espaço Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro, e na *Fundación Proa*, em Buenos Aires. Também realizou as mostras *Esplendores da Espanha* (2000), com obras de Velázquez e El Greco, no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, *Brasil Profundo* (2001), em Santiago do Chile, *De Picasso a Barceló* (2001), com a coleção do Museu Rainha Sofia, em Buenos Aires,

Daniela Thomas e equipe recebem por Sandra Corveloni o prêmio de Melhor Atriz por sua atuação em *Linha de passe*. Cannes, 2008.

Foto: arquivo de Daniela Thomas.



500 anos de Arte Russa (2002), na Oca, São Paulo, *Espanha Séc. XVIII – O sonho da razão* (2002), com obras de Goya, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, *China – Os guerreiros de Xi'an e os Tesouros da Cidade Proibida* (2003), na Oca, São Paulo, *50 Anos de Arte Britânica da Tate* (2003), na Oca, São Paulo, *Picasso na Oca* (2004), em São Paulo, *Fashion Passion* (2004), na Oca, São Paulo, *Brésil Indien* (2005), no Grand Palais em Paris, *MAM na Oca* (2006), em São Paulo, e *Clarice Lispector – A hora da estrela* (2007), para o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Fez parte da representação brasileira na Quadrienal de Cenografia de Praga de 2006, onde realizou a exposição *O teatro de Nelson Rodrigues*.

Em 2009, apresentou a instalação *Breath*, criada a partir de Samuel Beckett, na Sétima Bienal do Mercosul “Grito e Escuta”, com curadoria de Vitoria Noorthorn, em Porto Alegre, e foi convidada a apresentá-la na Bienal de Lyon de 2011. Criou a instalação para o projeto *Respiração*, com curadoria de Marcio Doctors, na Fundação Eva Klabin, em junho de 2010.

Em parceria com Felipe Tassara, concebeu o design do *Museu do Futebol*, exposição perma-

nente de 7 mil metros quadrados no Estádio do Pacaembu, inaugurada em outubro de 2008, e prepara a museografia do novo MIS do Rio de Janeiro, com projeto do escritório nova-iorquino Diller Scofidio + Renfro.

Também com Felipe Tassara, criou o design e realizou a curadoria das áreas públicas do *São Paulo Fashion Week* nas edições de 2005, 2006, 2007, 2008 e 2009, desenvolvendo práticas construtivas a partir de estruturas de papelão corrugado, reutilizáveis e recicláveis, que atendem aos anseios de sustentabilidade do SPFW. Desde 2003, dirige e concebe a cenografia dos desfiles da grife *Maria Bonita*, tendo recebido o 1º Prêmio Moda Brasil pelo desfile do ano de 2008.

A partir de 1991 voltou a trabalhar em cinema, a princípio como diretora de arte de comerciais e documentários musicais de Caetano Veloso, João Gilberto e Tom Jobim, e mais tarde como diretora e roteirista de longas, em parceria com Walter Salles: *Terra estrangeira* (1994), que ganhou cinco prêmios internacionais, e *O primeiro dia* (1997), da série francesa *2000 vu par*, prêmio de melhor direção e melhor roteiro no 1º Grande Prêmio de Cinema Brasil. É co-diretora de três curtas, tam-

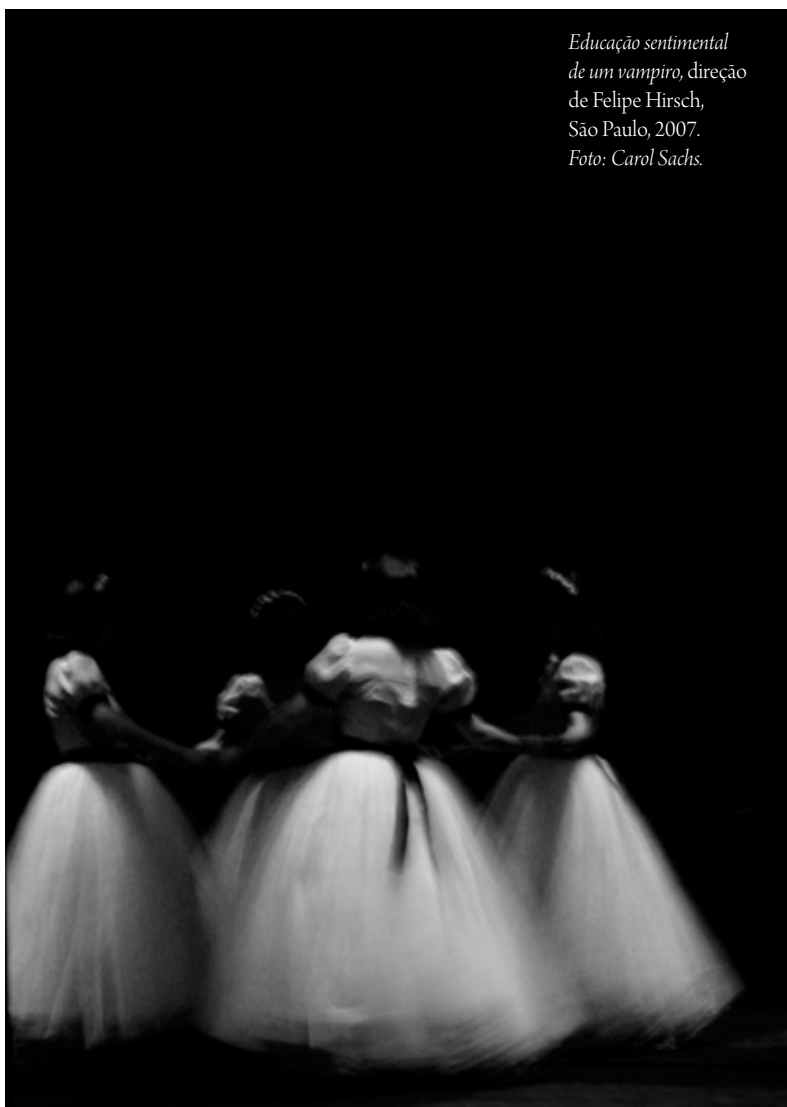
bém com Walter Salles: *Somos todos filhos da terra* (1998), *A saga de Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic* (2002) e *Armas e paz* (2002). Dirigiu um dos curtas – *Odisséia* – que compõem o longa *Bem-vindo a São Paulo* (2006), produzido pela Mostra de Cinema de São Paulo. O curta “*Loin du 16ème*” (2006), episódio que dirigiu com Walter Salles para o longa *Paris, je t’aime*, abriu a mostra “*Un Certain Regard*”, no Festival de Cannes de 2006.

Em 2008, lançou o longa *Linha de passe*, nova parceria de direção com Walter Salles, de que também é roteirista, com George Moura e Bráulio Mantovani. *Linha de passe* foi selecionado para a mostra competitiva do *Festival de Cannes* e ganhou o prêmio de melhor atriz para Sandra Corveloni. Ganhou também os prêmios de Melhor Filme, Melhor Atriz e Melhor Edição no Festival de Havana. No Brasil, foi agraciado com os prêmios APCA de São Paulo de Melhor Filme e SESC de Cinema de Melhor Filme, Roteiro, Direção, Fotografia e Montagem.

Em 2009, realizou o longa *Insolação*, em parceria com Felipe Hirsch, selecionado para a Mostra Orizzonti do 66º Festival de Cinema de Veneza. ☆

Abstract: The article discusses the multidisciplinary work of Daniela Thomas from the concern of dramaturgy of space. The practice expanded by various media such as theater, cinema, fine arts and installations is focused to indicate the structure of multiple spaces created by the artist, expressing the idea of the project in terms of construction of space.

Keywords: Daniela Thomas. Dramaturgy of space. Scenography. Theater. Cinema. Installation.



Educação sentimental de um vampiro, direção de Felipe Hirsch, São Paulo, 2007. Foto: Carol Sachs.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. Entrevista, *Revista Época*, 26 jan. 2004.
 GUZIK, Alberto. “Eletra com Creta: irresistível provocação”, *Jornal da Tarde*. São Paulo, 30 de abril de 1987.
 MENDES, Adilson. (org.), *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, p. 139.
 SOTERO, P. “Talentos casados”, *Isto É*. São Paulo: 29 fev. 1984.

- THOMAS, Daniela. “Poesia cênica por Daniela”, programa da *Trilogia Kafka*, 1988.
 ———. “Entrevista”, *Sala Preta*, São Paulo, n.4, 2004, p. 175.
 ———. “Cinema 360 graus”, entrevista a Marco Aurélio Fiochi e Mariana Lacerda, Itaú Cultural. Disponível em www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=714.

A Escola Superior de Artes Célia Helena – ESCH, desde o início de suas atividades em 2008, tem como prioridade dar continuidade ao programa de estudos sobre as artes cênicas instaurado há mais de 30 anos pelo Célia Helena Teatro-escola. Nessa trajetória, desenvolveram-se núcleos de estudos teatrais, palestras, master classes com destacadas personalidades do teatro brasileiro, cursos de interpretação com diretores internacionais, ciclos de pesquisa e reflexão sobre aspectos relevantes do exercício teatral. Este contato com importantes figuras da cena artística, aliado a vivências diárias dos aspectos críticos e formativos da cena contemporânea, gerou um legado ímpar. O desejo de difundir e compartilhar o conhecimento adquirido e a busca de novas pesquisas e estudos deram suporte e impulso à criação da revista *Olhares*, há muito planejada.

Coordenação do curso de graduação
Sônia Machado de Azevedo

Coordenação do programa de pós-graduação
Sônia Machado de Azevedo

Coordenação de estágios supervisionados
Luciana Magiolo

Coordenação dos estudos da área de interpretação
Marco Antonio Rodrigues

Secretaria geral
Elisabeth Aparecida Belloti

Direção administrativa
Maria Aparecida Levin

Direção executiva
Eleonor Pellicari

Direção geral
Lígia Cortez

Corpo docente do curso de graduação
Atílio Beline Vaz
Elisabete Vitoria Dorgam Martins
Carolina Gonzalez

Daves Otani
Eduardo Okamoto
Erica Coracini
Francisco Carvalho
Guilherme Santana
Ilka de Alcantara
Joana Dória
Lilian Sarkis
Luciana Magiolo
Marco Antonio Pâmio
Marco Antonio Rodrigues
Marina Marcondes
Paulo Renato
Samir Yazbek
Simoni Boer
Sônia de Azevedo
Thaís Palma
Ulisses Cohn
Vinicius Torres

Corpo docente dos cursos de extensão
André Correa
Carolina Gonzalez
Fábio Freire
Irinia Klaiss
Teca Marchetto

Instruções aos colaboradores

Os artigos devem ser enviados à Escola Superior de Artes Célia Helena, à av. São Gabriel, 462, Itaim-bibi, 01405-000, São Paulo.

Devem ser apresentados em uma cópia em papel, enviada por correio ao endereço acima, e também por e-mail, em versão eletrônica, a contato@celiahelena.com.br, a/c: revista *Olhares*/Editorial.

Os textos devem estar em Word, com fonte Times Roman, corpo 12 e não deverão exceder 7000 palavras.

Todos os artigos deverão conter um resumo e palavras-chave, em português e em inglês, conforme a norma da ABNT NBR 6028. As citações seguem a norma NBR 10520, ou seja, além do sobrenome do autor e da data da publicação, devem constar os números de página em que elas se encontram. As referências deverão atender às normas da ABNT NBR 6023, ou seja, devem conter o título da obra, o nome e sobrenome do autor, cidade, editora e data de publicação.

As eventuais imagens dos artigos deverão ser apresentadas no tamanho mínimo de 10x15 cm em alta resolução (300dpi). Serão publicadas somente as imagens acompanhadas de autorização, por escrito, de seus autores.

A revista dará prioridade a artigos que nunca tenham sido publicados.

Os editores poderão dar preferência a artigos que estejam de acordo com os temas de cada número.

Escola Superior de Artes Célia Helena

Tel. 55 11 3884-8294

www.celiahelena.com.br