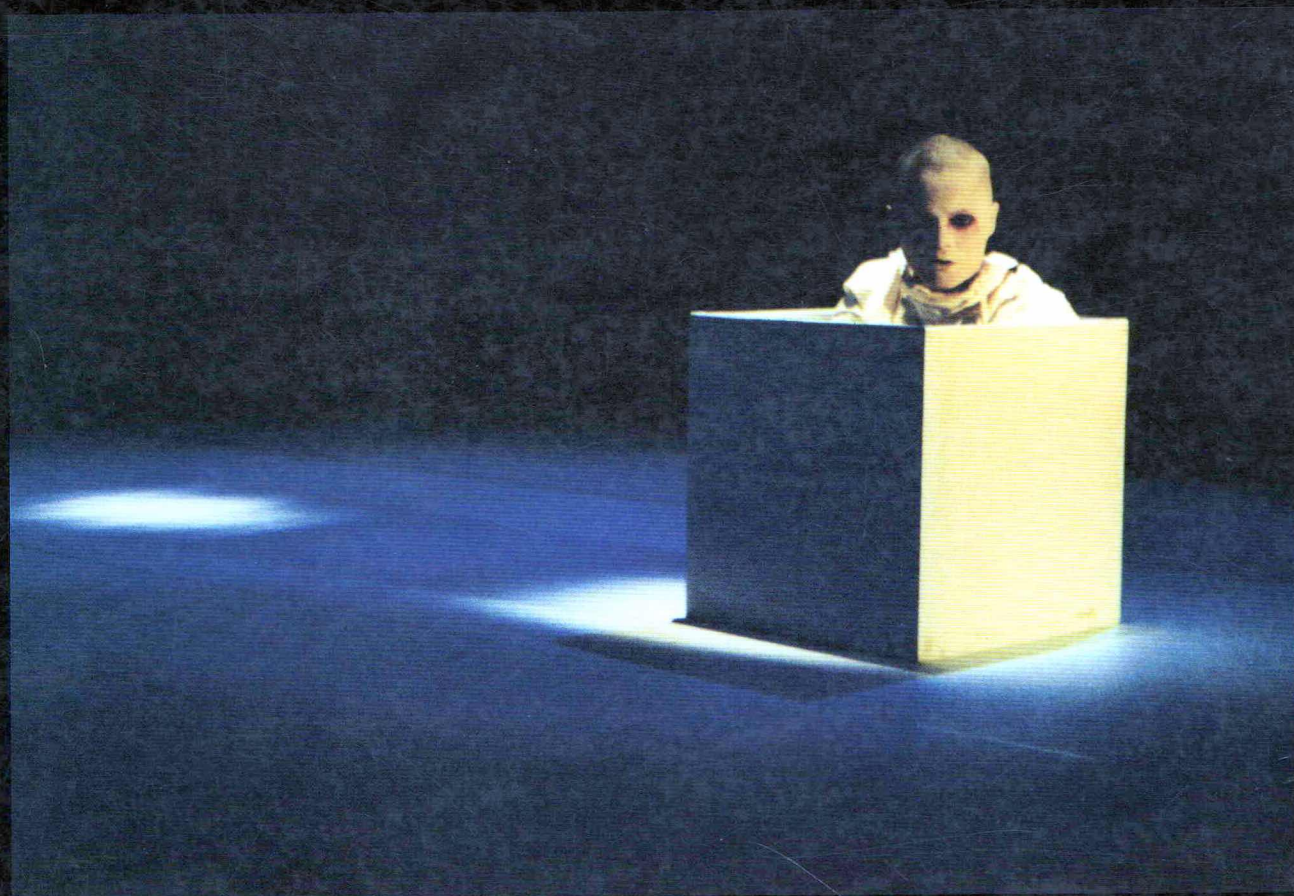


cena 2

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES / DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
ANO 2

2001
DEZEMBRO



cena

INSTITUTO DE ARTES/UFRGS/DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Direitos reservados desta edição:
Departamento de Arte Dramática / UFRGS

Capa: Rosâne Vieira

Foto da Capa: Myra Gonçalves.

"Assassino", atriz - Alexandra Dias, projeto de graduação, 99/1;
orientação prof. Irion Nolasco.

Revisão: Flávio Mainieri

Márcio Müller

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Rosâne Vieira

CENA, n. 2 dezembro de 2001.

Porto Alegre: UFRGS / Instituto de Artes/
Departamento de Arte Dramática, 2001.

Anual

ISSN 1519-275X

1. Teatro. Periódicos

2. Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática

cena

2

2001

INSTITUTO DE ARTES / UFRGS / DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

ANO 2 / Nº 2

ÍNDICE

VESTIDO DE NOIVA: Revolução em processo

Clóvis Dias Massa 7

**MODELOS ESTÉTICOS DE UMA ESCOLA DE
TEATRO**

Flávio Mainieri e Márcio Müller 15

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONHECIMENTO
TORNADO**

CORPO NO TRABALHO DO ATOR

Gilberto Icle 23

A IMAGINAÇÃO, UM EXERCÍCIO VOCAL E ALGUMAS REFLEXÕES

Gisela Habeyche 29

A CENA EM PROGRESSO -

Linguagens do Contemporâneo

Renato Cohen 39

O TEATRO

SOB O SIGNO DE DIONISO

Suzi Weber 47

**NOTAS PARA UM ESTATUTO DA AVALIAÇÃO:
reflexões sobre a tomada de consciência e as
relações entre fazer e compreender**

Vera Lúcia Bertoni dos Santos 53

ENTREVISTA

Pippo Delbono 59

MEMÓRIA 63

Lineu Dias 64

Lothar Hessel 72

Projetos de Graduação 2000 78

Foto: Itiberê Alencastro



Marcus Vinícius Almeida em **O santo na vasta escuridão do corpo**, baseado em QORPO SANTO; projeto de graduação orientado pela profª Gina Tocchetto em 1997/2.

cenário

REITORA

Wrana Maria Panizi

VICE REITOR

José Carlos Ferraz Hennemann

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Celso Giannetti Loureiro Chaves

VICE DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTES

Marta Isaacsson de Souza e Silva

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Vera Lúcia B. dos Santos

REVISTA CENA

Comissão Editorial

Clóvis Massa

Sérgio Silva

Flávio Mainieri (editor)

Conselho Editorial

Armindo Bião - UFBA

Celso Loureiro Chaves - UFRGS

Fernando Peixoto - EITALC

Irene Brietzke - UFRGS

Ivo Bender - UFRGS

Luiz Arthur Nunes - UNIRIO

Maria Helena Weber - UFRGS

Maria Lúcia Pupo - USP

Marta Isaacsson - UFRGS

Normatização Bibliográfica

Denise Maria Gross Xavier

Organização do nº 2

**Comissão Editorial com o apoio de
Márcio Müller - bolsista PIBIC - CNPq**

Apoio - PROPESQ

ENDEREÇO

**General Vitorino, 255 - Centro - Porto Alegre /
RS**

CEP 90120 - 171

Fone - Fax: 0XX51 3226 6477

EDITORIAL

Depois de um primeiro número onde celebramos os fatos e a existência do Departamento de Arte Dramática, ao longo de seus quarenta e poucos anos, chegamos ao segundo número onde CENA esboça a sua identidade.

Como o leitor verificará, os artigos publicados abrangem os múltiplos conhecimentos implicados no fazer teatral, salientando a preocupação de CENA com a análise, a reflexão, o aprendizado do fenômeno teatral. Tendo em vista o caminho escolhido, CENA está aberta à colaboração de pessoas envolvidas com o teatro, não se limitando ao corpo docente do DAD. Talvez se procure recuperar a idéia, um pouco esquecida atualmente, de que o fazer teatral é o resultado de um esforço coletivo, portanto as colaborações serão sempre bem-vindas.

Apesar das dificuldades enfrentadas no ano em curso, acreditamos que a elaboração do presente número representa uma pequena vitória, comprovando o vigor e o comprometimento de nosso corpo docente, discente e de profissionais não ligados ao DAD, com iniciativas que colaborem para o crescimento e o fortalecimento da instituição.

Prezado leitor, esperamos encontrá-lo, novamente, em 2002.

Flávio Mainieri
Editor

VESTIDO DE NOIVA: Revolução em processo

CLÓVIS DIAS MASSA

Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP, atualmente é Professor Assistente do Departamento de Arte Dramática na área de Teoria do Teatro. Formado em Interpretação Teatral pelo mesmo Departamento, atuou em espetáculos como *As Traças da Paixão*, de Alcides Nogueira, direção de Élcio Rossini e *Maiakovski: Paixão, Revolução e Morte*, de Shirley Rosário.

RESUMO:

A análise estética de três montagens teatrais de "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues, dirigidas por Ziembinski, Sergio Cardoso e Eduardo Tolentino de Araújo.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia
Encenação
Nelson Rodrigues
História do Teatro
Estética Teatral

Introdução

Nelson Rodrigues inaugurou o teatro brasileiro contemporâneo com o texto **Vestido de Noiva**, escandalizando o público de 1943 com o drama alucinatório de Alaíde, atropelada próximo ao Largo da Glória, no Rio de Janeiro. Dividida em três planos, a peça transcorre nas últimas horas de vida da moribunda, que tenta reconstituir os fatos que antecederam o acidente. Realidade, memória e alucinação são alternadas nesta busca de identidade da personagem, fazendo com que, pouco a pouco, o espectador conheça as versões dos fatos, os quais nem sempre são verdadeiros. Na memória e na alucinação, os acontecimentos são transformados, resultando numa dramaturgia da incerteza, onde o sujeito (aquele que lê o texto ou vê o espetáculo) desconfia de tudo o que lhe é informado. Mesmo a realidade adquire um traço irreal, numa reificação do ser humano, com os médicos e jornalistas imersos em sua frieza profissional, e, por outro lado, numa humanização dos objetos, com os automóveis sendo acusados de violência e abuso de velocidade (em vez dos motoristas).

O esquema narrativo de **Vestido de Noiva** é construído de modo a encaixar-se perfeitamente com a idéia de que o que é visto, além do plano da realidade, vem do próprio subconsciente da personagem principal. Com uma construção dramática fortemente expressionista, o texto, no entanto, parece permitir outras análises, de modo a tornar possível encenações diferentes, conforme certas escolhas enfáticas de diretores, por vezes conferindo uma maior importância a certos elementos em preterição de outros. Nesta análise, à montagem original, da década de 40, soma-se uma concepção variante, a da montagem realizada por Sergio Cardoso, em 1958, e, por último, uma terceira concepção, a do Grupo TAPA, em 1994. Tais encenações serão confrontadas a partir de textos críticos e históricos das suas respectivas épocas, com exceção da mais atual, que permite uma descrição analítica mais subjetiva, devido a tratar-se de uma encenação de nosso conhecimento.

Vestido de Noiva: dramaturgia e encenações

O marco renovador da dramaturgia contemporânea vai além da arte literária: é no palco, em termos de encenação, que tomou forma o teatro como é em nossos dias. Certamente o texto, em si, contém um caráter revolucionário, com uma profunda mudança na temática e na estrutura. Pela primeira vez a ação passava da intimidade da sala

de estar burguesa para outro espaço, muito mais radical, o da "mente" de uma personagem. O importante, entretanto, não é a veracidade dos fatos, mas a dificuldade de apreensão de uma realidade, por fim inexistente. Em **Vestido de Noiva**, a realidade é apenas uma parte, ínfima, que auxilia no referencial do que acontece. A maior importância é dada aos outros planos, o da memória e o da alucinação, que se confundem à medida em que se desenvolvem, resultando na criação de uma irreabilidade. A partir da incerteza factual vivida pela personagem, o próprio espectador vivencia esta irreabilidade. Nelson Rodrigues convida, a nós enquanto espectadores, a participarmos do delírio de Alaíde.

Nesta viagem alucinatória de Alaíde, onde todos os personagens são projeção de seus próprios conflitos, é que encontra-se a maior característica expressionista do texto. É impossível saber até que ponto toda a trama com Pedro e Lúcia, a irmã, não é apenas invenção da personagem. Fatos possivelmente verídicos misturam-se em cenas irreais com personagens criados a partir da imaginação da protagonista, do que ela lera no diário de Madame Clessi (encontrado por ela no sótão) ou nos jornais da época da morte da prostituta. Os planos da memória e da alucinação compõem o próprio inconsciente de Alaíde, pois, durante a procura pela compreensão do passado, até o Homem (que tem o rosto de Pedro e aparece por várias vezes) sabe que a causa do conflito entre ela e Pedro está relacionada com a Mulher de Véu (Lúcia). Madame Clessi também a ajuda na reconstituição dos momentos anteriores ao seu casamento.

Sobre o velório (que mais tarde Alaíde e Madame Clessi percebem que é o velório da prostituta), Alaíde em nenhum momento fala sobre a morta, mas as cenas que acontecem substituem a sua narração oral. Assim, Clessi lhe corrige os pensamentos: "*... Você está fazendo uma confusão: casamento com enterro!*" A narração de Alaíde é a própria representação, ou seja: a sua alucinação, seu delírio acompanhado por Clessi, é o seu subconsciente, é esta a enunciação, de onde partem a trama e os personagens.

Para Guidarini, a técnica dramática constitui-se também como linguagem cênica, manifestando-se visual e estruturalmente. As linguagens visuais desvelam-se na composição externa do espetáculo, enquanto que as estruturais subjazem nos gêneros dramáticos. Dentre as técnicas estruturadas

podem ser evocados os três planos de Vestido de Noiva. O da realidade. O da memória. E o da ilusão. A composição e trama das ações se revelam ora no plano da alucinação

ora no nível da memória e ora, no da realidade. Na alucinação se projetam desejos que Alaíde sonhava ter vivido e não viveu. No nível da realidade são revelados momentos cruciais do cotidiano envolvido com atividades dos repórteres, dos médicos e dos momentos de agonia. Na memória, a protagonista recorda fragmentos do passado amoroso, o retorno impossível duma ilusão cultivada em segredo. Ser igual a Madame Clessi. A profissional do amor.¹

Na encenação de Ziembinski, em 1943, com o grupo amador Os Comediantes, e cenário de Tomas Santa Rosa, pela primeira vez se impunha a noção de equipe, ao contrário da anterior hegemonia do astro sobre o restante do elenco. Segundo Sábado Magaldi,

ficaram famosos os seus mais de uma centena de efeitos luminosos, quando a norma era uma luz para a manhã, outra para tarde e uma terceira para a noite. E Tomás Santa Rosa desenhou um cenário insuperável, pelo arrojo da concepção e pureza de linhas. Na verdade, a intelligentsia teatral estava madura para o salto.²

O próprio Nelson Rodrigues, em seus depoimentos, comentaria mais tarde que o teatro daquela época ainda era Leopoldo Fróes, usando “o coleto, o sotaque e as polainas de Leopoldo Fróes.”³

Se, pela primeira vez no Brasil, podia-se ver que havia algo além da conhecida interpretação cotidiana, outro estilo além do naturalista, tal fato devia-se à concepção expressionista de Ziembinski. Décio de Almeida Prado, em seu **O Teatro Brasileiro Moderno**, afirma que

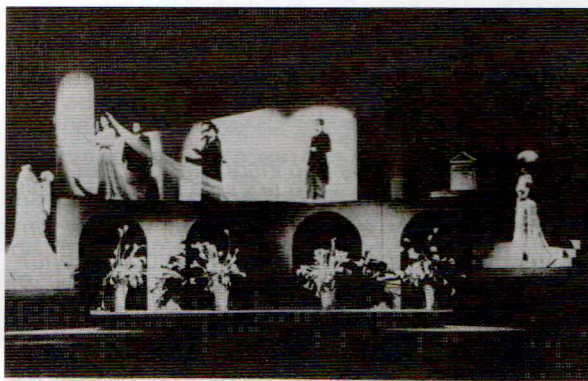
o espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. Não faltou quem atribuisse maldosamente o êxito da peça mais a Ziembinski do que a Nelson Rodrigues.⁴

A linguagem dramatúrgica utilizada por Nelson Rodrigues sem dúvida alguma permitiu a Ziembinski uma interpretação expressionista de *mise-en-scène*. Em termos estruturais, com a divisão de planos e a relação com o universo subconsciente, o autor criou a trama a partir da visão da personagem protagonista, próximo ao que fala Strindberg no prefácio de **O Sonho**:

As personagens se dividem, se duplicam, se multiplicam, desaparecem, se solidificam, se empanam, se clarificam. Mas acima de todas elas reina uma consciência - a do sonhador; e diante dele não há segredos, nem incongruências, nem escrúpulos, nem leis. Não há julgamento, nem absolvição, mas simplesmente narração.⁵

Em **Vestido de Noiva**, a consciência do sonhador, de que nos fala Strindberg, transforma-se em inconsciência, com a busca de Alaíde em compreender a sua situação. O rosto de Pedro persegue Alaíde durante o transcorrer da peça. Ela o vê em vários personagens: até mesmo o namorado de Madame Clessi tem o rosto do marido. Na verdade, o olhar de Alaíde muitas vezes é também o olhar do espectador. Um sabe tão pouco quanto o outro. Mesmo quando ocorre a reconstituição da cena de preparação do casamento, à medida em que a cena é repetida, a compreensão acontece no mesmo instante para a personagem e para o público. A mulher que não aparece, na primeira vez em que a cena é mostrada, transforma-se na “Mulher de Véu”, na segunda vez, e, mais tarde, vê-se que é a sua irmã, Lúcia.

Os planos do teatro de Nelson Rodrigues - com o seu processo de ações simultâneas, em tempos diferentes - adquiria forma segundo o cenário dividido conforme a estrutura sugerida pelo autor:



Alaíde entrega o buquê de noiva à irmã Lúcia, no final de **Vestido de Noiva** (foto Carlos).

o da realidade ficava acima, num segundo andar; o da alucinação logo abaixo, diante de quatro arcos ao longo dos quais ficavam as escadas para o plano superior; e o da memória no proscênio, num plano em desnível.⁶

No texto, entretanto, a demarcação entre um plano e outro por vezes não se mantém nítida. No

primeiro ato, Alaíde revela a Madame Clessi como matara o seu marido, numa cena do plano da memória. Mais tarde, quando Pedro surge, a personagem percebe que provavelmente a sua morte fora apenas um sonho. Também numa cena do plano da memória, ainda no primeiro ato, quando surgem quatro jornalistas gritando as frases dos jornais, a manchete de um deles é "A mulher que matou o marido!", numa referência à ação (não) praticada por Alaíde. A construção rodrigueana da mente da personagem, a qual no momento está em desagregação, parece levar em conta os seus desejos anteriores ao acidente para criar possíveis fatos que teriam ocorrido no passado.

Mario Guidarini explica a irrealidade na memória da personagem, da seguinte maneira:

*Vestido de Noiva torna presente a realidade-illusão pela memória da protagonista Alaíde. Numa mesa de operação. Correlaciona o passado com o presente. E o presente com o passado. A memória de Alaíde se revela fragmentada em dois níveis. Tanto no plano da realidade quanto no plano da ilusão. A memória assume o papel de sintaxe entre esses dois planos. A memória, além de síntese entre realidade-ilusão, possui uma dimensão significativa decorrente da própria estrutura interna. Demarca ao mesmo tempo a divisão cênica do palco também em três planos. Demarcação visual externa numa estrutura interna.*⁷

Porém, não é somente na temática e na estrutura dramática que se encontram características expressionistas. Para Sábato Magaldi,

*os temas novos são insuficientes para marcar uma alteração do panorama literário, se não estão sustentados por uma linguagem nova. E é nesse campo, talvez, que a contribuição de Nelson Rodrigues se tenha revelado mais significativa: enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um diálogo artificial, com um tratamento diverso da linguagem corrente, ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios.*⁸

Com uma linguagem coloquial e sincopada, o autor aproximou-se da linguagem cotidiana, a qual, com sua falta de coerência sintática, por vezes, produz um jogo de motivações internas que faz com que a comunicação das personagens tenha uma construção mais complexa. Ao mesmo tempo, cria uma ironia, onde dois assuntos são simultaneamente

desenvolvidos durante uma conversa, como num pingue-pongue literário. Hélio Pellegrino explica que o diálogo sincopado é onde

*o discurso é bruscamente interrompido por um ponto final, para logo reiniciar-se e ser de novo cortado, com uma precisão de alta cirurgia.*⁹

Assim, temática e linguagem criam um universo expressionista valorizado pela montagem de Ziembinski. Sua idéia era que as emoções fossem amplificadas por recursos tanto de esforço como de contraste:

*A oposição claro-escuro era chave para a construção de uma atmosfera ambivalente, tensa, em que uma luz pode espoucar aqui de repente e acolá logo em seguida, ou em que apenas o rosto de uma personagem é iluminado. A sucessão de "fade-outs" (apagar das luzes) a breves intervalos também colaborava com a sensação de mundo instável, cambiante.*¹⁰

Mesmo na encenação, o caráter expressionista não surgia apenas no âmbito técnico do espetáculo, mas na interpretação dos atores, conforme a variação de planos:

*o que chamava a atenção era uma nova maneira de contar. E na encenação de Ziembinski, uma nova maneira de representar. O Ziembinski fez as partes realistas serem representadas de uma maneira naturalista, realista. Mas, por exemplo, na parte da imaginação, aí a movimentação, a colocação de voz, a maneira de falar, tudo era completamente fantástico.*¹¹

Vestido de Noiva, texto e encenação, proclama o surgimento do teatro brasileiro contemporâneo. À luz da modernidade, confere uma importância considerável ao *como contar a história* e, em termos de encenação, *como representá-la*. Nítido é o procedimento anti-realista do texto, configurando um caráter moderno ao mesmo, quer seja aproveitando-se dos elementos expressionistas, quer revelando uma importância de outros. Contudo, no caso da montagem de Sergio Cardoso, pelo Teatro Bela Vista, o que era reforçado como traço expressionista adquire outra forma. Se, na montagem de 1943, o cenário era constituído a partir de uma realidade material, nesta outra encenação o palco está quase nu, local onde a interpretação dos atores acontece (dentro do possível) no concreto da realidade:

valendo-se apenas de um jogo de plataformas e de alguns acessórios que os atores trazem e levam consigo à vista do público, sem dissimular o fato, sem se importar em impor a ilusão cênica ao espectador.¹²

O texto e ambas as encenações parecem, pois, utilizar um recurso paradoxal entre o seu conteúdo e as concepções cenográfica e interpretativa. Enquanto que a montagem de Ziembinski materializava (em termos de cenografia) a realidade que “falta” ao texto, reforçando o caráter grotesco, principalmente no plano da encenação, a montagem de Sergio Cardoso vale-se exatamente do irreal para compor paradoxalmente uma interpretação próxima do realismo, compondo um cenário simplificado para sugerir um aspecto incorpóreo, elemento que visa criar um universo de delírio, onde a instabilidade impera:

Dentro dessa irreabilidade do cenário, que não representa propriamente lugar nenhum, chama, entretanto, tanto quanto possível, a representação para o terreno concreto da realidade. A distorção grotesca ou supertrágica só aparece quando absolutamente necessária. Nada está ali, no palco, pelo seu valor plástico ou pelo seu efeito dramático ou melodramático.¹³

A montagem do Teatro Bela Vista parece negar a concepção de Ziembinski de um cenário real para o local de representação do delírio. Não querendo fazer uma reconstituição da montagem de 43, o cenário refletiu a mudança de concepção, tendo um piso de plástico transparente no plano da alucinação e da memória, estabelecendo uma diferença entre os planos, agora reduzidos a dois:

A peça, no original, fora dividida nesses três planos: alucinação, memória e realidade. Preferi, entretanto, dividi-la em duas partes: a da alucinação e a da realidade. Na parte da alucinação, o plano da memória aparece inicialmente com toda a lucidez, para se fundir lentamente com o plano da realidade, acabando por formar um plano único. E na parte da realidade, temos a realidade certa, concreta, imutável, constituindo um plano oposto, quase como o verso e o reverso de uma medalha.¹⁴



Nydia Lícia (Alaíde) em *Vestido de Noiva*, encenação de Sérgio Cardoso.

Talvez Sergio Cardoso tenha aproveitado a fusão entre os planos, que pouco a pouco ocorre no desenvolvimento da trama, para idealizar esta simplificação. Décio de Almeida Prado, à época da primeira encenação, lera o texto original, enviado do Rio de Janeiro para São Paulo, e declarou, mais tarde, que os planos estavam presentes

mas não determinados. A divisão mais rígida, vamos dizer assim, foi feita pelo Ziembinski. Mas é o que compete ao encenador fazer. Realmente, estava lá uma parte da realidade, que é a operação da Alaíde, como voz fora do palco, ele colocou no palco. E o resto ele apenas separou mais nitidamente o que era recordação do passado e o que era imaginação de Alaíde. Mas não modificou propriamente a peça.¹⁵

Com um cenário despojado, a separação de planos foi desempenhada pela iluminação, a qual variava conforme o efeito que se queria produzir. Na alucinação, a luz vinha de baixo para cima, deformando as figuras dos atores e provocando um tom de irreabilidade. O restante era iluminado normalmente, de cima para baixo.

É curioso perceber que nos depoimentos de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, os autores percebem um tom incorpóreo e frio nessa montagem. Enquanto que Magaldi considera o cenário abstrato como elemento que dificulta o entendimento do espectador, ao jogar a representação na irreabilidade, Prado percebe neste despojamento total um ascetismo e um cerebralismo que faz com que o público sinta menos a comunicação humana.¹⁶

Em uma terceira configuração¹⁷, a montagem do grupo TAPA, dirigida por Eduardo Tolentino de Araújo, em cartaz no Teatro da Aliança Francesa, em São Paulo, opta por uma adequação do universo de Nelson Rodrigues a partir de uma encenação com o uso de uma cenografia

estruturalmente dividida. Ocorre, nos planos da memória, da alucinação e, por vezes, no da realidade, uma fusão completa. Entretanto, em momento algum os planos ficam reduzidos a um caráter unidimensional. O que confere uma variação aos planos é, principalmente, a criação de um elemento cenográfico: um gigantesco espelho móvel colocado ao fundo da cena.

Com cenário de Carlos Eduardo Colabone, é a partir do espelho que, conforme a sua disposição, vemos a cena ali refletida e também nos vemos enquanto público, de modo a compor um duplo em seu reflexo. É importante citar que, nesse caso, o espelho remete à interioridade da mente, conforme o traço paradoxal que é ver a cena e, também, ser visto em cena como espectador.¹⁸ Colocado acima, em diagonal, a cena deforma-se, sendo vista ao mesmo tempo de cima para baixo. E, numa inclinação maior, o público pode ver o reflexo de uma cena que acontece no interior do palco (a partir de um praticável que, móvel, permite o uso de alçapão): é lá que assistimos a cena da operação de Alaíde. Representada por alguns médicos, percebe-se sua movimentação estilizada sobre o corpo. Na verdade, as cenas da operação, originalmente concebidas dentro do plano da realidade, recebem uma retratação irreal e simbólica: não há corpo algum sobre a mesa de operação, a qual é uma mesa cujo tampo é um espelho, permitindo, através de um jogo de reflexos, que os atores sejam vistos também de baixo para cima. À medida em que a morte de Alaíde aproxima-se, as vestimentas dos médicos e assistentes varia: de branca, inicialmente, passa à vermelha e, depois, no momento da morte, à cor preta.

O tratamento dado ao texto tem sua continuidade na determinação de dois alçapões, cada qual em um lado do palco, próximo ao centro, de onde os atores entram e saem. Enquanto que num alçapão a entrada é num sentido, noutro o sentido inverte-se, provocando também uma va-

riação de significado conforme o efeito desejado. Vemos, por exemplo, na primeira cena de reconstituição da preparação para o casamento, Alaíde sair acompanhada dos pais e de Dona Laura. Ela é a primeira a descer, de frente para o público, pelas escadas do alçapão (à esquerda do ator). Conforme um personagem desaparece, o próximo pouco a pouco vai sumindo também. Quando o pai, o último a sair, não é mais visto, eis que Alaíde surge no outro alçapão (agora à direita do ator) já vestida de noiva, subindo as escadas de costas para o público.

Noutra criação cenográfica, consta uma escadaria em sentido paralelo ao proscênio, no fundo do palco. Ao final dos degraus, em sentido ascendente, uma porta, de onde surgem personagens ao som de *La Traviata*, de Verdi, e somem atrás do espelho. Ou ainda, no final do espetáculo, quando Alaíde e Madame Clessi descem, em direção à Lúcia e à mãe. Após entregar o buquê, Alaíde inicia a volta, subindo a escada em direção à porta, e a imagem congela.

A concepção cenográfica está composta de maneira a expressar materialmente a mente de Alaíde, sua divisão de espaço é a imagem visual do subconsciente da personagem, utilizando, para isso, o palco: o que está abaixo (alçapões) e acima dele (escada).

Tamanho acerto, porém, não impede que ocorram equívocos na montagem. Por momentos, por exemplo, ao modificar e instaurar nova relação de planos, conforme mudanças na sua posição e no seu reflexo, o espelho adquire uma atenção que transfere o foco para si mesmo. Outro fato é sobre a quebra da convenção do local onde se passa a operação. Quando daquele alçapão surge Alaíde (vista pelo público pelo reflexo do espelho), ameaçando que, mesmo depois de morta não deixará a irmã livre, a utilização do mesmo espaço para mostrá-la caminhando num local até então não apresentado somente vem enfraquecer a construção anterior. Somente teria sentido caso Alaíde aparecesse na própria mesa de operação, após à morte, criando um paradoxo: quando estava sendo operada não aparecia; agora, morta, surge deitada sobre a mesa em meio aos médicos estáticos.

A montagem já mostrara, no entanto, uma ótima utilização espacial, extremamente ligada ao universo de Nelson Rodrigues. Os elementos dramáticos considerados como o tema central de sua carpintaria teatral, a relação entre sexo e morte, havia ocorrido de forma bem colocada no segundo ato. Com quatro círios dispostos de modo a convencionar um caixão imaginário entre eles, ocorre ali a cena do velório de Madame



Denise Wyinberg, Zé Carlos Machado e Clara Carvalho.

Clessi, com os presentes ao enterro reagindo conforme a mórbida situação. No mesmo espaço acontece também uma cena de Madame Clessi e o namorado, os quais ignoram a convenção do caixão e deixam transparecer seus instintos sexuais, entre as palavras de amor de Clessi e o desejo de morte do namorado. A fusão espacial de duas cenas diferentes retrata bem o teatro de Nelson Rodrigues e sua "psicologia abismal" (conforme falou Álvaro Lins em sua época), ou seja, a tentação para o mal, para o pecado, para as aberrações morais, para o mórbido, que existe no interior de todas as criaturas.

O expressionismo de Ziembinski confere ao drama de Alaíde um caráter impessoal de subjetividade. Como no quadro **O Grito**, de Munch, onde é mostrado o grito que brota de uma solidão radical (um grito que se basta; grita-se porque só resta o grito), o delírio da personagem também adquire o mesmo sentido. O sofrimento de Alaíde, antes e depois do acidente, é mais do que um sofrimento, é um delírio. Como o grito, que é o de ninguém, mas por isso mesmo o grito de todos, assim é o delírio da protagonista: não é somente dela, mas nosso também, e de todo mundo.

Uma montagem que pretenda reforçar o dado alucinatório do texto, despojando-se dos elementos materiais, tende a provocar uma encenação incorpórea, deixando o delírio da personagem num nível contemplativo. O estranhamento somente é possível ao espectador quando ele consegue perceber algo de grotesco a partir do real. É neste momento que ocorre a surpresa e a compreensão de uma realidade diferente da que se está acostumado. Conforme depoimentos da encenação de Sergio Cardoso, mesmo uma interpretação realista possivelmente não consegue manter o referencial de realidade, o que é necessário para que ela seja subvertida.

A utilização de uma outra concepção, com o uso de diversos locais de ação, os quais configuram um sentido a cada um e ao todo, lidam com o texto como ponto de partida em vias de uma materialização do delírio de Alaíde, sem uma divisão simplesmente lógica de planos (acima um, abaixo outro), nem a redução desses, mas seu entendimento como algo visível, pronto a ser mudado, subvertido, inovado, seja pela criação de novas divisões estruturais, ou pela fusão de cenas (em termos semiológicos, um signifiante), conferindo um significado conhecido (sexo e morte).

Além dessas três visões de encenação, restam-nos outros aspectos do texto que, entretanto, parecem passar impunes às três encenações, ou seja, os elementos surrealistas que

surgem no desenvolvimento da trama. O plano da alucinação é pontuado por vários momentos de inversão lógica surrealista, como, por exemplo, nos momentos em que Alaíde conversa com o Homem no primeiro ato. Certamente esta ótica, a do surrealismo, ainda não foi explorada de modo eficaz enquanto estilo principal que configure uma *mise-en-scène*. Como no final da montagem do grupo TAPA, onde Alaíde sobe as escadas em direção a uma porta aberta iluminada (ou, em outras palavras, uma luz no fim do túnel), talvez este seja um dos caminhos a serem percorridos pela próxima grandiosa encenação de **Vestido de Noiva**.

Notas:

- 1 GUIDARINI, Mário - *Flor de Obsessão*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1990, pp. 84-85;
- 2 MAGALDI, Sábato - *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!*, de 26 de dezembro de 1993, p. 4;
- 3 GUIDARINI, Mario - op. citada, p.134 (citação de Reacionário, p. 134,135);
- 4 PRADO, Décio de Almeida - *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1996, p.40;
- 5 FURNESS, R. S. - *Expressionismo*. Editora Perspectiva, Coleção Elos, São Paulo, 1990, pg. 15 (citação de C. L. Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, 1930, p. 177);
- 6 PIZA, Daniel - *Jornal Folha de São Paulo*, caderno *Mais!*, de 26 de dezembro de 1993, p. 06.
- 7 Op. cit. pp. 120-121;
- 8 MAGALDI, Sábato - *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Global Editora, 1997, p. 218;
- 9 PELLEGRINO, Hélio. Apud MAGALDI, Sábato - *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. SP, Perspectiva/EDUSP, 1987, p. 54;
- 10 Daniel Piza, op. cit. p. 06;
- 11 Décio de A. Prado, em *Mais!*, op. citada, p.07.
- 12 PRADO, Decio de Almeida - *Teatro em Progresso: Crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo, Martins, 1964 p. 82;
- 13 Id.Ib.
- 14 CARDOSO, Sérgio.Em entrevista concedida a J.J. de Barros Bella, na *Folha da Manhã* de 18/05/58, Apud MAGALDI, Sábato, *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, p. 88;
- 15 Décio de Almeida Prado in *Mais!*, op. cit. p. 07.
- 16 Os depoimentos estão nas obras já citadas: *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, p. 89, e *Teatro em Progresso*, p. 86;
- 17 É preciso esclarecer que, evidentemente, houve outras diferentes montagens do mesmo texto. Entretanto, a montagem do grupo TAPA será analisada por uma questão de escolha.
- 18 Assunto tratado por Anne Ubersfeld, estudiosa francesa, no Seminário Semiologia da Representação, ocorrido no curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em julho de 1994.

Referências Bibliográficas:

- BORNHEIM, Gerd A. *Duas Características do Expressionismo in O Sentido e a Máscara*. Curso de Arte Dramática, Faculdade de Filosofia, UFRGS, Porto Alegre, 1965.
- CACCIAGLIA, Mario - *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo, T. A. Queiroz/EDUSP, 1980.
- CASTRO, Ruy - *O Anjo Pornográfico*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- GUIDARINI, Mario - *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Florianópolis, UFSC, 1990.
- MAGALDI, Sábato - *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1987.
- _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Dipel, 1962.
- PIMENTEL, A. Fonseca - *O Teatro de Nelson Rodrigues*. Edições Margem, Rio de Janeiro, 1951.
- PRADO, Décio de Almeida - *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- _____. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Martins, 1956.
- _____. *Teatro em Progresso: Crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo, Martins, 1964.
- _____. *O Exercício Findo*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

Jornal

Folha de São Paulo, caderno *Mais!*, matéria do dia 26 de dezembro de 1993 intitulada *Vestido para Mudar*.

MODELOS ESTÉTICOS DE UMA ESCOLA DE TEATRO

FLÁVIO MAINIERI

Formado em Letras, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1973. Bolsista do governo francês, na Universidade de Paris 8, área de literatura e cinema. Mestre em Letras pela UFRGS. Diplôme D'Etudes Approfondies de Litteratures Nationales et Comparées, na Universidade de Limoges, França. Professor assistente no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, na área de literatura dramática.

MÁRCIO MÜLLER

Aluno do sexto semestre no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Bolsista PIBIC/CNPq, realizando a pesquisa que deu origem ao artigo. Ator do Núcleo de Investigação Teatral Usina do Trabalho do Ator.

RESUMO:

*O texto relata as atividades que são desenvolvidas na pesquisa **Modelos estéticos de uma escola de teatro**, no sentido de resgatar a história do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, tentando identificar o modelo de teatro proposto pela escola.*

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro
Teatro gaúcho
História do DAD
Estética teatral

Desde sua fundação em 1958, o Departamento de Arte Dramática vem formando grande parte dos diretores, atores e professores que atuam nos teatros e escolas de Porto Alegre. Os espetáculos montados ao longo dos 42 anos da Escola constituíram o repertório ou o paradigma formador do gosto do receptor, instituindo, conseqüentemente, uma idéia de teatro. É por seus espetáculos que a Escola difunde sua concepção de teatro, formando, então, o profissional e também o espectador. Pesquisar e resgatar a sua história através dos documentos existentes e que registraram as suas manifestações é importante não só para a universidade, mas também para a comunidade e para a história do teatro no RS.

Sabemos que o espetáculo teatral se caracteriza pelo efêmero. O espetáculo dura enquanto dura o espetáculo. Seu registro, parcial e lacunar, se faz através de alguns documentos, tais como: entrevistas com os diretores, atores, pessoal técnico, declaração dos produtores, que pertencem ao campo das intenções. Fotos de cena, críticas, avaliações, vídeos, que pertencem ao campo do resultado artístico. É Patrice Pavis em *L'analyse des spectacles* quem identifica os documentos, chamando-os de documentos anexos, que serão a fonte para a construção de uma reconstituição do espetáculo. Mesmo que esses documentos não permitam uma reconstituição fiel e global, servem para dar conta do saber fazer a que a Escola se propõe e, conseqüentemente, o tipo de gosto que a Escola pretende formar. A formação do gosto não se atém ao aluno, mas abarca a comunidade, uma vez que os espetáculos são abertos ao público em geral.

O registro das atividades do Departamento efetuado por Luiz Paulo Vasconcellos, publicado em *Cadernos de Cultura Gaúcha*, ver a bibliografia, vai até 1975, sem a preocupação de uma análise.

Tendo como ponto de partida a pesquisa efetuada por Vasconcellos, procurou-se desenvolver uma investigação que desse conta não só do registro das atividades, mas que também apontasse o modelo de teatro que a Escola propõe. Iniciou-se a pesquisa *Modelos Estéticos de uma Escola de Teatro* que tem por objetivo resgatar a história do Departamento de Arte Dramática da UFRGS através dos espetáculos abertos à comunidade e, ao mesmo tempo, identificar a concepção de teatro veiculada aos espetáculos que corresponde ao saber fazer teatro ensinado pelo curso.

A pesquisa está dividida em três etapas:

A primeira etapa, correspondente aos anos 98/99, foi dedicada à triagem do material que se encontrava em depósito no Departamento e elaboração de fichas para organização do material.

A segunda etapa, correspondente a 99/2000, foi dedicada à organização, classificação e preenchimento de fichas. Do material catalogado, parte

foi utilizada na elaboração do número um da revista CENA lançado no dia 19 de abril de 2000. Iniciou-se também a pesquisa nos jornais *Correio do Povo* e *Zero Hora*.

A terceira etapa, correspondente a 2000/2001, continuação da pesquisa nos jornais, a elaboração do 2º número da revista CENA.

A quarta etapa, correspondente aos anos 2001/2002, prevê a elaboração do nº 3 da revista CENA e continuação da pesquisa nos jornais.

Na quinta e última etapa, correspondente aos anos 2002/2003, se dará a finalização da pesquisa nos jornais, o lançamento do nº 4 da revista CENA, a análise do material coletado e elaboração do relatório final.

Até o presente momento o projeto contou com dois bolsistas Pibic/CNPq. As duas primeiras etapas foram realizadas por Eliane Ramos. Nos três últimos meses da segunda etapa, Márcio Müller substituiu a bolsista. Atualmente está encarregado da terceira etapa, tendo acrescentado à atividade de pesquisa, a distribuição do número um da revista CENA e coleta de material para o segundo número.

Atualmente, a maioria dos estudos sobre teatro se valem de princípios desenvolvidos pela teoria da comunicação e pela semiologia que aqui serão retomados.

É Tadeuz Kowzan, em *Sémiologie du théâtre*, retomando uma definição de comunicação de Josette Rey-Debove, em *Sémiotique*, onde o ceneito não é elaborado numa perspectiva antropocêntrica, mas centrada no processo, que permite uma melhor precisão ao identificar o fenômeno teatral - o espetáculo, com a comunicação:

Transmission de messages au moyen de signes, de signaux, d'un émetteur à un récepteur, selon un canal. La communication ne fonctionne bien que dans une situation de partage de codes, et en l'absence de bruit; définition complétée par la notion de communication modale, qui se fait par des signes de systèmes divers et par des canaux différents (ex.: langage, gestes et mimique dans un même message). Notion parfaitement appropriée au phénomène théâtral. P. 47.

Il y a communication lorsqu'un signe est émis par E (émetteur) à l'intention de D (destinataire) et lorsque celui-ci le perçoit en devenant R (récepteur). R n'est pas obligé de répondre, d'y réagir, ni même d'avoir la possibilité de le faire. L'émission intentionnelle d'un signe par E (donc émission d'un signe artificiel) et la perception de ce signe par D-R sont les conditions nécessaires et suffisantes pour qu'il y ait communication. P.48.

Na pesquisa, não só o espetáculo, ou melhor, os documentos que recuperam parcialmente a memória do espetáculo, serão levados em consideração, mas também os textos dramáticos, que funcionam como hipotexto em relação ao espetáculo, que será o hipertexto, adaptando-se as noções propostas por Genette em *Palimpsestes*.

O saber fazer teatral, baseado na competência referendada pela Universidade, constitui o saber fazer teatral. Mesmo com toda a crítica que se pode fazer ao saber acadêmico, não se pode negar que esse saber sedimenta o bem fazer. O belo, então, fundamenta-se, também, no bem fazer, principalmente numa arte onde a técnica (não empregada no sentido platônico, mas no sentido de um conhecimento específico) é um dos elementos basilares.

Como o objetivo da pesquisa é a reconstituição de espetáculos passados, entramos no domínio da história. Foi-se, então, em busca dos documentos depositados no Departamento. Organizou-se e classificou-se o material encontrado, porém, percebeu-se a insuficiência dos mesmos no resgate da memória do curso. Optou-se por expandir a pesquisa aos jornais que circulavam e circulam na cidade, desde 1958, a fim de que se possa ter uma visão, mesmo que fragmentada, da nossa história. Os documentos selecionados nos jornais permitirão uma "fixação" do efêmero que é o espetáculo teatral e também uma visão de como o espetáculo repercutiu junto à comunidade. É nos jornais que se encontram documentos referentes ao resultado artístico, como críticas, fotos, duração da temporada.

Na análise dos documentos serão levados em conta os seguintes critérios:

- A escolha do texto dramático para encenação já indica o gosto do diretor e a idéia de dramaturgia que ele pretende difundir. A importância da obra dramática, sua contextualização histórico-artística e sua temática, serão também avaliadas na tentativa de identificar o porquê de determinada escolha.

- As informações contidas nos programas e cartazes, a sua elaboração plástica e nas notícias veiculadas na imprensa.

Esses critérios dizem respeito ao campo das intenções artísticas.

No campo do resultado artístico, tem-se os critérios que seguem:

- Nas fotos de cena: O cenário, o figurino, a maquiagem, o tipo físico e a postura dos atores.

- Nas críticas: a avaliação da eficácia do espetáculo e sua repercussão junto ao público.

Por esses traços deixados pelo espetáculo, espera-se identificar o modelo ou idéia de teatro legado pela Escola aos alunos e aos espectadores.

Como resultados parciais, além da organização do acervo do departamento, já referido, salientamos a publicação do número um da revista CENA. Edição comemorativa dos 40 anos do curso, onde foi aproveitado o material coletado pelo Departamento: depoimentos de professores, ex-professores, alunos, ex-alunos, reprodução de programas, de fotos de espetáculos e uma entrevista com o professor Sérgio Silva. O referido número da revista não teve como objetivo analisar os documentos, mas reconstruir, fragmentariamente, a trajetória do Departamento.

A pesquisa, nos exemplares do *Correio do Povo*, é feita no Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa no turno da tarde. O Museu coloca os originais à disposição e a reprodução das matérias só pode ser feita mediante fotografia ou filmagem. As cópias xerox são feitas nos Arquivos do *Correio do Povo*.

Na *Zero Hora*, a pesquisa é feita nos arquivos do próprio jornal, consultando os micro-filmes, cópias xerox podem ser solicitadas.

Para efeito de classificação do material pesquisado nos jornais, adotamos os seguintes critérios:

- Chamadas (Ver p. 20 nº 1) (título): pequenos textos que têm por objetivo divulgar os espetáculos, informando data, hora, local.

- Notas (Ver p. 20 nº 2): pequenos textos que têm por objetivo divulgar o espetáculo, acrescentando informações tais como: ficha técnica, sinopse, às vezes veiculando um breve comentário.

- Artigos: texto longo que tem por objetivo divulgar o espetáculo, podendo ser entrevista com o autor do texto, diretor, atores, etc.

- Críticas (Ver p. 21 nº 3): texto longo, avaliando o espetáculo.

- Fotos: procura-se identificar se a foto é de cena, de ensaio ou de identificação de elenco.

A partir do levantamento que vem sendo feito na imprensa, podemos citar os seguintes dados:

No jornal **Correio do Povo** foram encontrados os seguintes registros:

Ano	Chamadas	Notas	Fotos	Artigos	Críticas
1958	07	04	01	07	00
1959	05	03	00	00	00
1960	08	03	00	01	01
1961	09	04	00	00	01
1962	09	05	01	00	02
1963	12	05	02	00	03
1964	02	05	01	00	01
1965	05	03	01	00	01
1966	03	02	01	01	00
1967	03	05	01	00	01
1968	05	06	00	02	01
1969	02	04	04	05	03
1970	07	02	06	03	01
1971	10	02	02	01	01
1972	06	04	02	00	01

No jornal **Zero Hora**, a pesquisa iniciou em 1964, ano de sua fundação, e foram encontrados os seguintes registros:

Ano	Chamadas	Notas	Fotos	Artigos	Críticas
1964	00	06	00	00	00
1965	00	01	00	00	00
1966	06	02	03	02	00
1967	10	03	01	03	00

A seguir exemplificamos como se dará a análise dos documentos, a partir de fotos de espetáculos que se encontravam em depósito no Departamento. O primeiro passo é: Identificar o título do espetáculo e o autor do texto; em seguida identificar o diretor do espetáculo; organizar as fotos em ordem cronológica crescente. Escolheu-se uma foto representativa do primeiro espetáculo montado pelo Departamento. Considera-se representativa a foto que dê conta dos seguintes elementos:

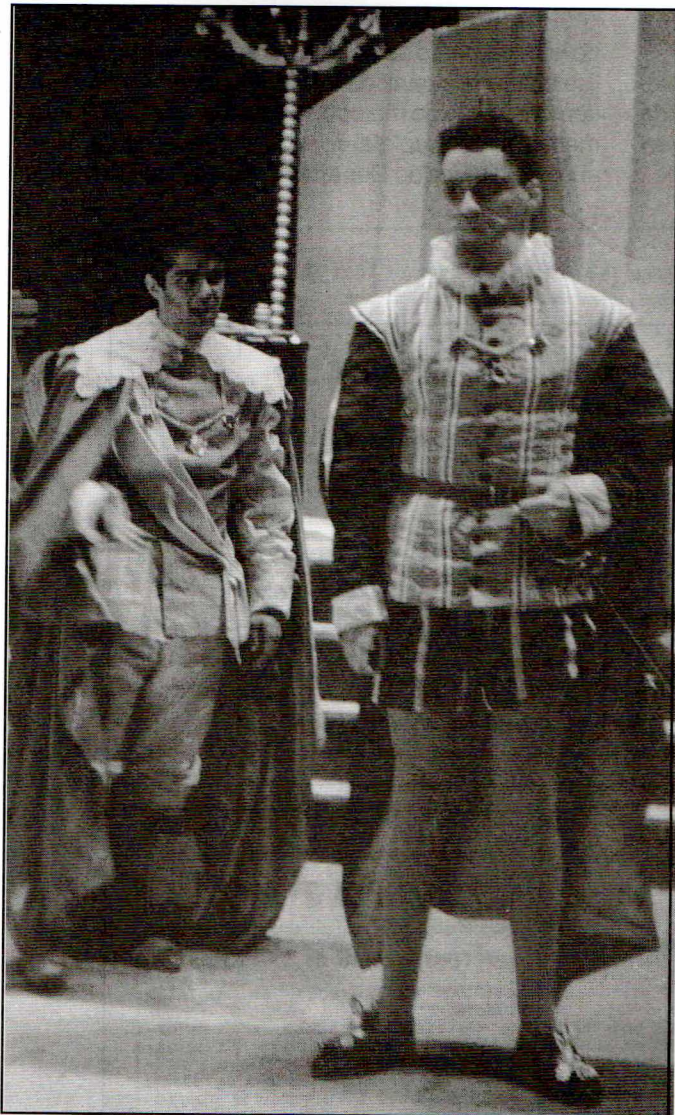
- Identificar os atores, sua adequação aos personagens, sua postura e sua relação com a estética do espetáculo.
- Identificar o figurinista, a função do figurino no sentido de caracterizar o personagem, localizá-lo historicamente, a relação do figurino com o corpo, sugerindo a postura, o gesto do ator e definindo uma linha de atuação;
- Identificar o cenógrafo, a função do cenário na caracterização do tempo-espço ficcional, sua relação com os figurinos, definindo a estética do espetáculo;
- Maquiagem: Observar a função da maquiagem na caracterização do personagem e sua relação com a estética do espetáculo.

Deixamos de levar em consideração a música e a iluminação, pois os documentos utilizados não permitem analisar esses elementos fundamentais na construção do espetáculo.

A foto é do espetáculo de 1958, **Egmont** de Goethe escrito em 1775, tragédia em cinco atos. A ação transcorre em Bruxelas no séc. XVII.

A direção é de Ruggero Jacobbi. Para o primeiro exame público, a escolha de um texto pertencente a dramaturgia universal indica a que saber fazer teatral o curso se propõe. Estamos no domínio da alta cultura: Goethe pertence ao mundo dos letrados. Apesar de Ruggero — em entrevista dada ao *Correio do Povo* em 14/11/58, p. 13 — salientar a diferença entre um exame e um espetáculo normal, observa-se, através do espaço dado na imprensa, que mesmo tendo uma finalidade didática o espetáculo tem valor em si e pode ser apreciado como tal.

Os figurinos e cenário de Nelson Boeira Faedrich, nos remetem ao tempo-espço ficcional. Embora não se possa identificar no cenário e ou nos figurinos nenhum elemento que nos remeta a Bélgica. Os figurinos de época, trabalhando com grandes volumes, veja-se a figura em segundo plano, sugerem ao ator uma postura impostada.



Espectáculo de 1958, *Egmont* de Goethe escrito em 1775.

O maquiador Cattani, identificado através da entrevista citada anteriormente, elaborou uma maquiagem que não altera os traços naturais do ator e tem função de acentuá-los para que sejam visíveis sob a luz de cena.

Identificamos em primeiro plano Cláudio Heemann, no papel de Guilherme de Orange, conforme programa, personagem mais experiente e mais sábio, pois é ele quem alerta Egmont do perigo eminente, conforme o final do segundo ato. Na cena a experiência se traduz visualmente pela barba grisalha. O outro ator não foi identificado.

Conforme crítica de Édison Nequete, publicada no *Diário de Notícias* de 11/12/58, p. 07, não houve

um equilíbrio de atuação. Cenários e figurinos bastante bons. Na mesma crítica, localizamos um dado até então não referido em nenhum dos documentos consultados: A peça *O Novo Teatro* de Rosso di San Secondo, que comporia o exame do primeiro ano, não pode ser apresentada por questões de direitos autorais. A mesma informação obtivemos numa nota do *Correio do Povo* de 15/11/1958, p. 13.

Na análise tentou-se examinar cada elemento separadamente, mas o espetáculo constitui um todo, isto é, tudo se inter-relaciona, em alguns momentos foi necessário a fusão de dois elementos, como por ex: Atores e figurinos, figurinos e cenários.

Pelas intenções do diretor, que se comprovam através da entrevista publicada no *Correio do Povo* e pelo programa, pelos documentos que se situam no campo do resultado artístico, a saber, a foto e a crítica de Édison Nequete, verifica-se que o espetáculo pretende ser uma encenação fiel ao texto de Goethe, embora não se tenha conseguido, conforme Édison Nequete, um equilíbrio no campo da atuação.

É na segunda metade do séc. XVIII, que encontramos duas linhas de força que regem a encenação, a primeira pretende que o teatro dê a ilusão de realidade, sobretudo a partir da cenografia com o aperfeiçoamento da perspectiva; a segunda é a subordinação, seguidamente salientada pelos autores, da encenação à voz do texto. O surgimento do encenador, na segunda metade do séc. XIX, prolonga a questão do textocentrismo e do ilusionismo.

Modernamente, com o encenador elevado à categoria de criador, o textocentrismo tornou-se secundário, mas ainda podemos identificar duas vertentes: a da encenação naturalista/realista, que nos remete ao ilusionismo já referido; e a da encenação abstrata. O grau de naturalismo/realismo ou de abstração de uma encenação necessariamente não se opõem, como entendia Meyerhold: "a cena não pode suportar nem abstração absoluta, nem o absoluto naturalismo, mas a fusão desses dois elementos, eis a verdadeira substância do teatro contemporâneo e, provavelmente, do próprio teatro." Apud

Michel Corvin em *Dicionário Enciclopédico do Teatro*, p. 565.

Pela foto, observando a inter-relação dos elementos, percebe-se que tudo visa a reprodução da realidade. Inscrevendo, então, o espetáculo na vertente Naturalista/Realista.

A pesquisa, atualmente, encontra-se na fase de levantamento de documentos na imprensa; a análise efetuada a partir da foto e dos documentos é uma demonstração do método que será empregado futuramente, após a coleta do material que cubra os 42 anos de história do Departamento de Arte Dramática.

1

EXAMES PUBLICOS DO CURSO DE ARTE DRAMATICA DA URGs

O Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da URGs, na segunda quinzena de novembro, realizará exames públicos, dirigidos por Ruggero Jacobbi.

As peças escolhidas para os referidos exames são "Egmont", de Goethe; "As Casadas Solteiras", de Martins Penna; e "O Novo Teatro", de Rosso de San Secondo. Esses espetáculos serão levados a efeito no Salão de Ato da Rectoria da Universidade, que está sendo aparelhado com a instalação de novas cortinas, refletores e painel de controle das luzes.

Na apresentação de "Egmont"

tomará parte a Orquestra Universitária, sob a regência do maestro Pablo Komlós, executando as músicas compostas por Beethoven especialmente para a imortal tragédia de Goethe.

Já se encontra em Porto Alegre o luxuoso guarda-roupa de "Egmont", desenhado por Nelson Boeira Faedrich e executado por Matilde de Godoy, diretora do atelier de costura do Teatro Municipal de São Paulo, bem como grande parte das roupas de "As Casadas Solteiras", figurinos de Anita

(Continua na 9ª. página)

2

CURSO DE ARTE DRAMATICA DA URGs

O professor Ruggero Jacobbi recebeu do professor Albino de Bem Veiga, presidente do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia da URGs, ofício confirmando os nomes dos componentes da banca examinadora que julgará os espetáculos finais do primeiro ano do Curso de Arte Dramática daquela Faculdade.

Esses espetáculos que serão públicos, realizar-se-ão na segunda quinzena do corrente mês, no Salão de Ato da Rectoria da Universidade, sob a direção do prof. Ruggero Jacobbi, e as peças escolhidas são "Egmont", de Goethe; "As Casadas Solteiras", de Martins Penna e o "Novo Teatro", de Rosso San Secondo.

A banca examinadora que apreciará a apresentação dos alunos do Curso de Arte Dramática será a seguinte: Erico Veríssimo, escritor; Paulo Hecker Filho, representando os autores dramáticos; Aldo Obino, representando os críticos teatrais; Carlos Alberto Petrucci, representando os cenógrafos porto-alegrenses; Olga Reverbhel, eleita pelos alunos do Curso de Cultura Teatral e professores Cerd A. Bornheim e João Francisco Ferreira, designados pelo Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia da URGs.

O prof. Ruggero Jacobbi já recebeu da Gráfica da Universidade do Rio Grande do Sul as provas de páginas de seu livro "Goethe, Schiller e Gonçalves Dias", que a Faculdade de Filosofia deverá lançar por ocasião da estréia de "Egmont", de Goethe.

1

TEATRO

(Continuação da 8ª. página)

Matos e realização de Osvaldo Mota.

Os exames públicos serão julgados por uma Comissão Examinadora integrada por críticos, escritores e artistas porto-alegrenses, cujos nomes divulgaremos oportunamente.

Nesses espetáculos tomarão parte 29 alunos do Curso de Arte Dramática, além de alguns figurantes.

Os exemplos foram reproduzidos de exemplares do jornal *Correio do Povo* e referem-se ao primeiro exame público do Curso de Arte Dramática:

1 - Chamada - publicada em 7/11/58, pp. 08-09.

2 - Nota - publicada em 12/11/58, p. 10.

3 - Crítica - de Aldo Obino publicada em 27/11/58, p. 08.

QUINTA-FEIRA, 27 DE NOVEMBRO DE 1958

• NOTAS DE ARTE •

INTROITO AO "EGMONT", DE GOETHE

A Universidade do Rio Grande do Sul começa a colher os frutos do primeiro ano da instalação do Curso de Arte Dramática, ministrado por uma equipe de professores, tendo à frente Ruggero Jacobbi, diretor italiano, que, na direção do TBC, já dirigiu um ciclo de obras-primas de Goldoni, *THE BEGGAR'S OPERA*, de John Gay e tem prelecionado e escrito bastante sobre teatro.

Esse veneziano, da escola dramática de Silvio D'Amico, há dez anos fermenta o ambiente teatral brasileiro e aqui está com sua primeira prova em Porto Alegre.

O amadorismo teatral citadino, em sua maior parte, este ano recolheu-se no Curso de Arte Dramática e com isso o movimento das ribaltas consideravelmente diminuiu e o público ficou sob dieta, apenas alguns beneméritos tendo mantido a fiamula das ribaltas.

Agora estamos a verificar a experiência do amadorismo escolado. A URQS pôs à disposição seus recursos. Dois milhões de cruzeiros terá custado a despesa desta estação, com seu aparelhamento técnico. O grande Auditório foi provido de pano de boca, cortinas e iluminação elétrica equipada no nível do Ballet de São Francisco. Para o ano vindouro, fala-se na correção acústica, devendo haver remoção das anulações das paredes e os obices do teto.

A estudantada está subjugada e por isso não vamos aqui personalizar esse plano, dizendo apenas que o elenco inicial é heterogêneo nas valências, independente do trabalho diretorial, vários dos intérpretes tendo prejudicado a audição pela empestação e dicção baixas, que não atribuímos só à acústica do Auditório, pois alguns falaram com a maior audibilidade, com clareza, distinção e compassamento de voz.

Ruggero Jacobbi montou *EGMONT*, de Goethe. Foi escolhido o clássico da dramaturgia alemã, quando a Terra estava sob a égide do romantismo estético. Da confluência entre o iluminismo e a ilustração, vemos surgir Goethe, com o seu *elä* olímpico.

O teatro brasileiro e porto-alegrense voltam aos poucos ao trato do grande teatro mundial, em que se apreciavam, antigamente, os textos de Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Goethe e Schiller.

Escolher para jovens e moços o teatro clássico é algo difícil e perigoso. A serenidade goethiana, que é sintônica à de Gluck em *ORFEU* e Schiller em *GUILHERME TELL*, exige muito da transição de idade e de personalidade dos atores amadores, agora em alta academização dos meios de aprendizagem e expressão.

Voltamos ao trato e à marcação do repertório de Goethe, tratado com capricho diretorial, independente da consideração dos resultados que tenham tido os nossos amadores.

A montagem da obra obedeceu à uma triplice e expressiva cenografia de Nelson Boeira Faedrich, artista plástico, que há tantos anos vem dando do seu melhor para o nosso movimento teatral, seja o coreográfico, seja o puramente dramático. Recentemente, brilhou com *A MORATORIA*.

O palco do Auditório apresenta espetacular boca de cena e com isso permite ação desenvolta, mau grado a exiguidade de fundo e de bastidores, pois não foi concebido em função de teatro e sim de auditório.

Os jogos de luz foram devidamente instalados e funcionaram dentro da sintaxe da iluminação, apenas de quando em quando não estando ainda bem formulados.

Os figurinos de Nelson Faedrich estiveram corretos e a execução paullista foi cuidada. A Orquestra Universitária, sob a regência de Pablo Komlos, esteve a postos e colaborou realmente. Houve um ballado individual de Jane Blauth.

A tragédia é em duas partes com 13 quadros, harmonizados em múltiplo plano de ação, de rítmica sequência, graças à magnitude da ribalta e da montagem. A tradução do texto é de Hamílcar Turelli e cuidada. Dezenove figuras atuaram, dentro da ordem de distribuição hierárquica dos atores. Três horas durou o espetáculo. As vozes baixas ainda tiveram o acréscimo do ruído do motor de refrigeração do ambiente. A maturidade de uns e a insuficiência de outros, tudo isso contribuiu para tornar exaustivo, apesar da qualidade da orientação, o espetáculo-exame.

A. O.

Refêrências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Editora Globo, 1966.
- CAFEZEIRO, Edwald. GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris, Bordas, 1991.
- DELLA VOLPE, Galvano. *Esboço de uma história do gosto*. Lisboa, Editorial Estampa, 1973.
- DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: l'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- HOHFELDT, Antonio. VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Teatro Gaúcho Contemporâneo*. Porto Alegre, Cadernos de Cultura Gaúcha, Diretoria de Atividades Culturais: Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 1976.
- HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris, Armand Colin Editeur, 1988.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris, Éditions Gallimard, 1978.
- KILPP, Suzana. *Os Cacos do Teatro: Porto Alegre, anos 70*. Porto Alegre, Unidade Editorial, 1996.
- KOWZAN, Tadeuz. *Semiologie du théâtre*. Paris, Éditions Nathan, 1992.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. 2ª. Edição, São Paulo, Ática, 1985.
- _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Min. Da Educação e Cultura / DAC-FUNARTE / Serviço Nacional de Teatro, S/D.
- _____. *O Texto no Teatro*. São Paulo, perspectiva, 1989.
- MANGUEL, Alberto. *Une Historie de la lecture*. Paris, Actes Sud, 1998.
- MIGNON, Paul-Louis. *História del teatro Contemporaneo*. Madrid. Ediciones Guadarrama S.A, 1973.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 3ª. Edição. São Paulo, Cultix, 1982.
- PAVIS, Patrice. *L'Analyse des spectacles*. Paris, Éditions Nathan, 1996.
- _____. *Voix et images de la scène: pour une sémiologie de la reception*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- _____. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1983.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1998.
- PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo, Editora Hucitec, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le Théâtre Contemporain*. Paris, Dunod, 1993.
- _____. *Introduction à l'Analyse du Théâtre*. Paris, Dunod, 1991.
- SHERRINGHAN, Marc. *Introduction à la Philosophie Esthétique*. Paris, Editions Payot, 1992.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre*. Avec un postface à la 4ª. Edition. Paris, Editions Sicales, 1988.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- WRIGHT, Edward A. *Para Compreender el Teatro Actual*. Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1983.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONHECIMENTO TORNADO CORPO NO TRABALHO DO ATOR

GILBERTO ICLE

Graduado em Artes Cênicas pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Mestre e Doutorando em Educação pela UFRGS. Diretor do *Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator* e Diretor Executivo da Fundação Municipal de Artes de Montenegro-FUNDARTE.

RESUMO:

O presente artigo discorre sobre o trabalho do ator segundo dois caminhos possíveis de abordagem das ações físicas: a inculturação e a aculturação.

Faz aproximações sobre conceitos de ação física, corpo e organicidade.

Visa discutir o trabalho do ator segundo o prisma da construção de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE:

Ator

Construção de conhecimento

Ação física

Aculturação

Segunda natureza

O ator é o agente da ação, um fazedor de ações. O espectador é um intérprete da ação. Nessa concepção, podemos dizer que o ator não interpreta, mas representa a ação, cabendo ao espectador a interpretação.

O ator é o agente do ato (Ferreira, 1997, p. 195).

Nessa perspectiva, ator é aquele que atua, ou seja, aquele que age no mundo. Assim, em termos teatrais, ator pode ser tanto o artista do palco quanto qualquer indivíduo que age "como se".

Aproximações à ação física

De que forma, então, se articula o conhecimento concernente a esse trabalho? Podemos dizer, esquematicamente, que o trabalho do ator é o trabalho de fazer ações; entendendo como trabalho "uma ação contínua e progressiva duma força natural, e o resultado desta ação" (ibid., p. 1701).

O termo **arte** provém da idéia de **artificial**. Para os gregos, o termo arte é igual a "*techné*", que significa "no sentido mais geral, qualquer coisa criada propositalmente por seres humanos, em contraste com aquilo que resulta da obra da natureza" (Giles, 1993, p. 150). Assim, em teatro, esse trabalho é algo **artificial**, que deve ser construído pelo homem, mesmo que para isto se utilizem as faculdades humanas naturais.

Se o trabalho do ator é fazer ações, o que é uma ação? Sem dúvida, essa é uma das mais complexas questões no meio teatral. Tentaremos, pois, uma aproximação desta questão não com a pretensão de esgotá-la, mas sim de precisar sua conceituação nesse trabalho.

A ação é a menor partícula e a essência do teatro. O ator é um poeta que usa as ações ao invés das palavras. Assim como um átomo, a ação é indivisível. Apenas através da idéia de uma física subatômica da ação, podemos chegar a dividi-la com fins didáticos. O que constitui o objetivo da ação é a unidade humana entre a experiência de uma dimensão interior e uma dimensão física. Susanne Langer (1971, p. 82) define a arte como uma "*forma perceptível expressiva do sentimento humano*". Poderíamos utilizar essa mesma definição para a ação, acrescentando que, no teatro, esta "*forma perceptível*" ocorre no corpo.

Para Stanislavski, nosso interesse deve se concentrar na ação física¹ pois nela reside todo trabalho, uma vez que a dimensão interior da ação é imensurável. O autor encontrou na ação física o caminho para a unidade dos dois planos, o interior e o exterior.

Não me falem a respeito dos sentimentos. Nós não podemos fixá-los; nós somente podemos fixar as ações físicas. (Toporkov, 1979, p. 160).

Em **A arte de ator: da técnica à representação**, (Mello, p. 50) afirma que podemos entender a ação, na perspectiva das ações físicas, compreendendo esse micro-universo a partir de alguns elementos como intenção, élan, impulso, movimento e ritmo. **Intenção**, uma ação dentro, não se trata de um estado psicológico, mas sim de um estado muscular, onde a intenção está conectada a um objetivo. **Élan**, que em francês significa entusiasmo, relaciona-se à vontade de agir, ao impulso de fazer, trata-se de um **impulso vital**. **Impulso** é o elemento que precede e forma a ação, dando-lhe um caráter preparatório. Barba fala, ainda, do *sats* - um movimento preparatório que se dirige ao lado oposto de onde a ação se encaminha, um movimento contrário inicial. **Movimento** pode ser entendido como a inserção da ação no tempo e no espaço. **Ritmo**, por fim, enquanto a variação no tempo e no espaço que uma ação deve conter.

Os elementos intenção, élan, impulso, movimento e ritmo são indissociáveis e, de fato, uma ação acontece quando todos estão unidos num todo orgânico. A ação acontece só no corpo do ator (a voz é uma extensão do corpo) e em nenhum outro lugar.

Para Barba (1992, p. 236), a ação física do ator pressupõe transformação. Ele diz:

entendemos por ação o que transforma a mim e a percepção que o espectador tem de mim.

Essa transformação está ligada à variação de tensões musculares, no entanto, não se resume a isto, pois na vida cotidiana estamos variando a tensão muscular todo o tempo. A ação física do ator é, na verdade, o resultado de uma transformação pessoal na qual tensão muscular (energia) se transforma em pensamento e vice-versa. Essa é a natureza psicofísica da ação do ator.

Segundo Thomas Richards (1995, p. 93), o trabalho de Grotowski sobre as ações físicas destaca características como impulso, intenção e relaxamento/contração muscular.

O **impulso** precede a ação e nasce dentro ou no centro do corpo, indo em direção à periferia. Nasce de uma necessidade corporal e não intelectual. A ação, então, será uma resposta a essa necessidade, a esse impulso. O impulso está ligado a uma tensão correta, pois, quando pretendemos fazer algo é porque existe uma tensão interna, ou seja, uma intenção. Para Grotowski, a **intenção** existe

como um nível muscular ligado a um objetivo que vem de dentro para fora. Esse nível muscular está em constante dinâmica, variando a tensão muscular a todo instante.

Diz Grotowski:

O processo da vida é uma alternância de contração e descontração. Assim, a questão não é apenas contrair ou descontraír, mas encontrar este caminho, este fluxo, no qual o que é necessário está contraído e o que não é necessário está relaxado. (Grotowski apud Richards, 1995, p. 97).

A contração muscular faz parte da ação tanto quanto o relaxamento, embora muitas vezes ouçamos falar da busca dos atores em relação ao relaxamento do corpo como um ideal de atuação.

Para Stanislavski, a ação física possui uma natureza psicofísica inerente. Segundo ele:

Seria um erro considerar a ação física somente como um simples movimento plástico que expressa a ação. Não, é uma ação autêntica, logicamente fundada, que persegue uma finalidade concreta e que, no momento de sua execução, se converte em uma ação psicofísica (Toporkov, 1979, p. 159).

A natureza psicofísica da ação é definida pela organicidade. Isso significa que a ação é orgânica na medida que provem de um impulso interior que envolve o ator em toda a sua presença. Thomas Richards (1995, p. 93) afirma que:

para Stanislavski, "organicidade" significava as leis naturais da vida "normal" que, por meio de estrutura e composição, aparecem na representação e tornam-se arte; enquanto que para Grotowski, organicidade indica algo como a possibilidade de um fluxo de impulsos, um fluxo quase biológico que provem do interior e é usado para a realização de uma ação precisa.

Grotowski, como vemos, redefine o conceito de organicidade da ação, desligando essa noção da idéia de estilo ou tratamento. A organicidade, portanto, é uma capacidade do organismo de realizar uma ação de maneira a engajar o corpo-ator em todos os seus aspectos. Ao ver uma ação, a chamamos orgânica quando nos traz a sensação de ser inerente ao organismo que a realiza, mesmo sabendo que se trata de uma ação premeditada, construída.

Cabe-nos, agora, salientar sobre que noção de **corpo** estamos operando, visto a vastidão de signifi-

cados que a palavra pode articular. A idéia de que o corpo é, tão somente, a porção física, a estrutura ou a substância material de cada homem ou animal em geral, não é capaz de dar conta de toda fenomenologia que o corpo revela no processo teatral.

O corpo-ator

Quando falamos em corpo, nos referimos também ao universo interior do ator, poderíamos dizer um corpo-ator, um corpo que se articula carregando consigo as noções não mensuráveis dos sentimentos, do espírito e de todos os processos do mundo sensível. Queremos dizer que corpo é igual a indivíduo ou sujeito, entendendo por esses a totalidade do ser. Corpo será aqui entendido, pois, como algo inseparável de seu ser. Luiz Tatit (1996, p. 201) lembra que, para Merleau-Ponty,

o corpo é, ao mesmo tempo, consciência e matéria, sujeito observador e objeto observado... uma ancoragem espaço-temporal que serve de ponto de referência central ao processo perceptivo. Faz do mundo sua extensão periférica na mesma medida em que o mundo o possui como centro.

Na vida cotidiana, freqüentemente, podemos dissociar nosso pensamento do lugar e do espaço de nosso corpo físico. Posso estar num determinado lugar e estar pensando ou lembrando outro. Em estado de representação, o ator deverá conseguir uma **presença** una e integradora. Quer dizer que aquilo que ele faz (suas ações) deverá estar o mais relacionado possível àquilo que ele pensa (suas motivações, vontade, imagens).

Pertencer ao universo do **aqui-agora** da ação é o grande desafio do ator. Barba (1987, p. 1) chega a dizer que:

A experiência da unidade entre dimensão interior e dimensão física ou mecânica, ou ainda a impossibilidade de considerá-las separadamente não constituem um ponto de partida: constituem o ponto de chegada do trabalho do ator. É o êxito do trabalho.

O autor propõe essa divisão para alcançar uma integridade orgânica. Somente dissociando o que parece indissociável pode-se lograr êxito no trabalho do ator.

Dessa forma, o ator passa por um processo no qual deve converter seu comportamento cotidiano em comportamento extra-cotidiano, criando uma "segunda natureza". Para isso, deve livrar-se dos condicionamentos que sua própria cultura lhe impôs. A maneira de caminhar, olhar, sentar, correr, falar,

será reelaborada. Não irá livrar-se dos condicionamentos do mundo cotidiano, da sua cultura, senão para construir novas possibilidades de presença, dessa vez a partir de uma tomada de consciência de sua ação, regida por princípios distintos e governados por uma cultura extra-cotidiana.

Para Barba, existem dois tipos de atores, os que elaboram sua **espontaneidade**², aumentando-a de sua própria inculturação; e aqueles que aculturam-se fisicamente numa técnica extra-cotidiana e completamente estranha. Quando um ator opta pelo segundo caminho, ele

amplifica a dualidade entre ele mesmo e seu veículo (Barba, 1992, p. 03).

O ator precisará aprender novamente a permanecer em pé, caminhar, dirigir o olhar, usar a voz. Cada parte do corpo é moldada, pés, mãos, olhos, coluna vertebral, quadril; tudo é milimetricamente estudado para somente depois readquirir uma organicidade tão **natural** quanto a do mundo cotidiano.

Barba usa os termos "*corpo fictício*" ou "*corpo dilatado*" (ibid.) para definir esse **novo corpo** extra-cotidiano. Um corpo, maior do que o cotidiano, pronto para a ficção teatral e que responde a leis fictícias como

se a força da gravidade fosse maior ou menor do que a real, como se o espaço fosse denso e obrigasse o corpo inteiro a abrir-se num caminho, como se cada movimento se opusesse a uma força no sentido contrário, ou ainda, estivesse livre de peso e voasse. (ibid.).

Finalizando, então, essa idéia sobre o conceito de corpo, podemos acrescentar que

O ator que tenha aceitado completamente a ilusão da dualidade e que tenha conseguido superá-la, passa de uma espontaneidade inculturada a uma espontaneidade aculturada: neste sentido adquire uma segunda natureza. Quando incorpora esta segunda natureza, sem ter mais a necessidade de conduzi-la conscientemente como um piloto, então, a intenção e a ação, a mente e o corpo não podem mais distinguir-se. (ibid., p. 4).

Então, chegamos a uma delimitação importante: os caminhos que um ator terá para trabalhar com as ações, os quais poderiam ser enfeixados de duas maneiras - "*técnicas de inculturação*" e "*técnicas de aculturação*" (Barba, Savarese, 1995, p. 189). Nesse contexto, entendendo como técnica a maneira pela qual um indivíduo molda o seu corpo,

construindo um conhecimento específico através das vivências que tem e das escolhas que faz.

O conhecimento tornado corpo

Desde que nascemos somos aculturados em relação ao uso do nosso corpo. A maneira pela qual sentamos, andamos, olhamos é construída no decorrer do nosso desenvolvimento individual, como consequência da cultura que nos envolve.

No sentido teatral podemos dividir dois universos: a inculturação e a aculturação. A inculturação usa o corpo, dilatando os comportamentos do cotidiano para que esses se tornem cênicos. Essa é a técnica mais difundida no teatro ocidental, a qual entende o ator como um intérprete de textos dramáticos, como alguém que, através do seu corpo e principalmente de sua voz, irá traduzir ou interpretar, da maneira mais fiel possível, as idéias de um autor. Essa técnica diferencia, no ocidente, o ator do bailarino - diferenciação essa que até meados do século XVII não existia.

As técnicas de aculturação, ao contrário, são mais encontradas no teatro oriental (onde não existe diferença entre ator e bailarino)³, na dança e nas técnicas rigidamente codificadas, como a mímica ocidental, por exemplo. Na aculturação do corpo como técnica de construção de conhecimento, o ator-bailarino deve criar uma "*segunda natureza*". Sua primeira natureza é a do mundo cotidiano, onde ele aprendeu a agir de forma **natural**. Nessa segunda natureza, pela prática cotidiana de seus elementos, ele deve reencontrar a naturalidade, fazendo parecer que a extrema artificialidade é algo natural e orgânico.

A esse respeito Barba diz que a

técnica de aculturação é a distorção da aparência usual (natural), a fim de recriá-la sensorialmente de uma maneira fresca e surpreendente. No caminho da 'aculturação' é difícil distinguir o ator do bailarino (ibid., p. 190).

Nas técnicas de aculturação o ator não interpreta; representa. Ele não pretende nada mais do que ser o re-apresentador de uma ação.

As palavras **representar** e **interpretar** são muitas vezes encontradas como sinônimos. No entanto, podemos, no sentido da arte do ator, estabelecer uma sutil diferença entre esses termos.

Interpretar, no trabalho do ator, significa traduzir de uma linguagem para outra. Assim, a tradição do teatro ocidental nos últimos séculos desenvolveu um **ator falador**, ou seja, um artista que interpreta textos de dramaturgos, dando sempre uma nova visão, ou ainda, uma nova leitura a tais textos. Esse artista, portanto, interpreta tanto quanto iden-

tifica-se com o personagem - o ser fictício que emana da literatura para tornar-se realidade na interpretação ou, melhor dizendo, na **pele** do ator. O intérprete é um intermediário que está entre o personagem e o espectador, é alguém que interpreta esse personagem para o público.

Representar para o ator, no entanto, significa encontrar um equivalente. O ator que representa não pretende interpretar para o público e sim, através das suas ações físicas, encontrar algo que seja o equivalente da vida, para ser interpretado pelo público.

No teatro, o fenômeno acontece quando um ator, pela sua extrema presença, realiza uma ação, emitindo, assim, sinais que são captados e interpretados pelo espectador. O personagem nasce do confronto entre ator e espectador. Um passo pode ser uma longa travessia. Um olhar pode ser um pedido. Uma mão que desce sobre o rosto pode indicar lágrimas. Um braço que se ergue pode ser a vitória de uma batalha.

A arte de representar possibilita a mais variada gama de leituras que o ator poderá suscitar no espectador. O ator pode transformar-se como bem entender, narrando ou agindo, dançando, cantando ou falando, mudando de um personagem a outro, mostrando-se a si mesmo ou imediatamente mostrando uma *persona*, indo do passado ao futuro, transformando todos os níveis da ação. Entretanto, o que garante a legitimidade dessa ação é a busca incessante do ator para unir esta dimensão física, este desenho das ações e seus impulsos, com uma dimensão interior, capaz de justificá-la e lhe conferir organicidade.

Em resumo, a principal diferença entre a idéia de interpretar e representar está na autonomia do ator. O ator que interpreta depende exclusivamente do texto e do diretor. Ele deve moldar o seu corpo de forma diferenciada a cada novo espetáculo, baseando-se sempre no cotidiano como fonte de inspiração e técnica. O seu trabalho estará sempre vinculado às orientações do diretor e só existirá em função de um personagem e de seu respectivo espetáculo.

Em outras palavras, diríamos que interpretar textos é também utilizar uma técnica de inculturação do corpo, enquanto representar poderia ser entendido como o uso de técnicas de aculturação do corpo. No entanto, cabe aqui uma cautela maior. Poderemos considerar, no máximo, uma aproximação teórica entre interpretar e inculturar e, por outro lado, representar e aculturar, dadas as infinitas possibilidades que no campo da prática encontramos.

O ator que representa possui, sobretudo, uma autonomia muito maior, pois tem consigo uma técnica que se configura numa espécie de repertório de ações. Ele próprio pode propor idéias, personagens e histórias para o encenador, que terá

a função de criar a partir da motivação básica do ator. O ator que representa possui um trabalho independente do personagem e da encenação. Embora o objetivo de seu trabalho seja sempre a encenação, ele tem vida profissional própria e sabe mais delimitadamente sobre as fronteiras de seu *métier*.

A interpretação pressupõe, obviamente, que exista a não-interpretação, que aqui estamos chamando de representação. Na prática, ao usarmos técnicas não-interpretativas, estamos pretendendo não usar como ponto de partida o universo subjetivo, mas trabalhar sobre algo que seja o mais concreto possível. O ator estará menos subordinado a preocupações de transmissão de **mensagens** ao espectador. Essa orientação, chamada por Valenzuela (1993, p. 18) de *não-introspectiva*, pretende que o ator deixe de lado a idéia de pre-estabelecer um significado para suas ações, que não se preocupe com a *dimensão semântica*.

Essa posição é justificada pela impossibilidade de se conseguir uma correspondência automática entre *superfície significante* das ações, aquilo que o público percebe, e a *interioridade emotiva* (ibid., 19), o que motiva e justifica a ação para o ator. Essa superfície significante é a parte do trabalho do ator que estrutura o nível sócio, ou seja, o que será decodificado diretamente pelo público, aquilo que é compartilhado coletivamente pelo artista e pela plateia. A interioridade emotiva, por outro lado, diz respeito aos símbolos, pessoais e expressivos, que serão decodificados pelo público de forma indireta. Os dois níveis estão intimamente ligados e formam uma complementaridade. Emotiva, e não sentimental, a matéria, ou objeto sobre o qual se debruçam os atores, não deve ser os sentimentos, e sim as emoções. Mas porque tal classificação? Não seria um jogo de palavras? Susanne Langer (1971, p. 83) usa o termo *sentimentos* aplicando-o a *tudo quanto possa ser sentido*.

Ora, sabendo da impossibilidade e da não importância do mundo do sentir para a eficiência do trabalho do ator, podemos dizer que ele se limita a uma instância dos sentimentos: as emoções. Nesse sentido, por um lado, ao encenar *Otelo* de Shakespeare, o ator não precisa e nem deve **sentir** ciúmes da atriz que faz Desdêmona, mas, por outro, a simples execução mecânica de uma seqüência de ações, representando plasticamente o ciúme de Otelo, não despertará no espectador a reação desejada.

Essa questão pode, de forma um pouco simplista e aproximativa, ser resolvida com o entendimento do termo **emoção**. Retomando a idéia de sentimentos proposta por Susanne Langer, incluímos aí processos que vão desde os cinco sentidos até emoções mais sutis como a angústia existencial, por exemplo. Desmembrando a palavra **emo-**

ção, poderíamos separá-la da seguinte forma: em + moção. **Moção** é *ação ou efeito de mover; movimento* (Dicionário Enciclopédico Koogan, 1978, p. 571). Esse movimento nos encaminha para a idéia da transformação, portanto, estar **em moção** é estar **em movimento**, é transformar-se. De fato, no mundo cotidiano, quando sentimos alguma emoção, nos transformamos. Mudamos tanto no plano físico (por exemplo quando sentimos medo nosso couro cabeludo se enrijece) quanto no plano interior, passando de um estado de ânimo a outro.

Dessa forma, através das ações físicas, o trabalho do ator será o de traduzir essas emoções em formas concretas, não numa correspondência semântica, mas sim numa correspondência física. Não queremos, pois, dissociar as idéias complementares de ação e emoção, por isso podemos dizer que no sentido teatral emoção e ação são a mesma coisa. Prova disto é a afirmação de Stanislavski acerca do tônus muscular, numa idéia indissociável entre essa variação de níveis de energia e o plano interior das emoções, no qual

o tônus, base da adaptação postural, é também a raiz comum das emoções e das atitudes mentais (Stanislavski apud Valenzuela, 1993, p. 21).

Considerações finais

A idéia da aculturação do corpo reporta-nos, pois, ao conceito de incorporação do conhecimento de que trata a antropóloga dinamarquesa Kirsten Hastrup (1995) em seu artigo **O Conhecimento Incorporado**.

Neste trabalho, Hastrup discute sobre o caminho pelo qual a cultura é absorvida pelo corpo. Ela faz um paralelo entre o trabalho do antropólogo e o do ator. Ambos devem conhecer *com o corpo* a cultura que estão investigando. Segundo a autora, a chamada Antropologia Cultural pretende uma experiência do antropólogo em trabalho de campo tão intensa e absorvente que é capaz de ser *incorporada* não só com a visão, nem só da perspectiva de um observador, mas sim assimilada na totalidade dos processos da vida. Dessa forma, o ator deve integrar-se ao trabalho que realiza. Construindo com o corpo um conhecimento que é edificado somente no fazer, constrói sua *segunda natureza* sendo o agente e objeto do seu próprio ato.

Notas:

1 Ação física não se reduz apenas à substância física, senão que o trabalho do ator assume uma natureza psicofísica. Em verdade, na obra de Stanislavski, a questão da ação física se torna um assunto de considerável profundidade e importância, não nos sendo possível abordá-lo nesse trabalho tanto quanto o que desejariamos, portanto retornaremos a essa questão sempre sem pretensão de esgotá-la.

2 Barba usa aqui o termo "espontaneidade" como relativo ao cotidiano, opondo, então, ao estado de representação que é construído artificialmente. O estado de representação deve parecer tão espontâneo quanto as ações do mundo cotidiano, mas é construído por meios artificiais. Já, para Piaget, por exemplo, "**ação espontânea**" é aquela que o sujeito realiza pela sua própria vontade.

3 Na maioria das culturas orientais não existem palavras que diferenciem o que no ocidente se costuma traduzir como teatro e dança ou como bailarino e ator. As artes cênicas orientais, freqüentemente, trabalham com um artista performático e as linguagens lembram danças dramáticas ou teatros dançados.

Referências Bibliográficas:

- DICIONÁRIO Enciclopédico Koogan. Larousse Seleções. Rio de Janeiro: Larousse, 1978.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GILES, Thomas Ranson. *Dicionário de filosofia: termos e filósofos*. São Paulo: EPU, 1993.
- HASTRUP, Kirsten. *Incorporated knowledge. Mime Journal 1995*. Claremont: Pomona College, 1995.
- LANGER, Susanne K. *Ensaio filosófico*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MELLO, Luis Otávio S. Burnier Pessoa de. *A arte de ator: da técnica à representação*. Tese (Doutorado) - PUS - SP, São Paulo, s/d.
- RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. New York: Routledge, 1995.
- TATIC, Luiz. *Corpo na semiótica e nas artes*. In: SILVA, Ignácio Assis (org.) *Corpo e sentido*. São Paulo: UNESP, 1996.
- TOPORKOV, V. Stanislavski. In: *Rehearsal: the final years*. New York: Theatre Arts Books, 1979.
- VALENZUELA, Jose Luis. *De Barba a Stanislavski*. San Luis: Editorial Universitária, 1993.

A IMAGINAÇÃO, UM EXERCÍCIO VOCAL E ALGUMAS REFLEXÕES

GISELA HABEYCHE

É porto alegreense de 1966. Em 1992 formou-se bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação pelo Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora efetiva da área de Expressão Vocal para Teatro a partir de concurso realizado em 1997. Deu continuidade aos estudos vocais e aos trabalhos artísticos iniciados em 1985, tendo realizado diferentes espetáculos teatrais e musicais nas funções de atriz e cantora.

RESUMO:

O presente artigo aborda o uso de imagens como facilitador para conduzir o ator às suas possibilidades vocais. Nesse sentido se apoia em Stanislavski, Sartre, Merleau-Ponty e outros autores do universo teatral e filosófico para discutir a questão da imaginação.

A autora descreve um exercício de aquecimento e expressão vocal do seu cotidiano e analisa-o a partir de diversos referenciais: seus alunos, diferentes autores da área do trabalho vocal, teóricos que discorrem sobre a imagem, finalizando com a análise do exercício segundo as características da imagem para Sartre.

PALAVRAS CHAVE:

Teatro
Exercícios vocais
Imagens

As imagens (...) são elas mesmas personificações de significado; significam o que são e são o que significam. (Avens, 1993, p.57).

Ao deparar-me com questões relativas à imagem através da disciplina "IMAGEM: Conversas visuais entre Educação e Arte"¹ fui instigada por leituras e discussões realizadas em aula a considerar a visualidade como uma oportunidade de descortinamento das possibilidades conscientes e inconscientes do ser humano para si próprio, na medida em que esta visualidade conduz ao universo da imaginação.

As questões da imagem, assim como as questões da voz humana, perpassam a materialidade da realidade. A voz, um dos recursos que o ator possui para materialmente atingir seu mais distante espectador, é invisível. A imagem pode não ser material, nem mais estar vinculada a quaisquer objetos, mas mantém a sua concretude, existe tanto quanto a realidade.

É nessa instância, em que a imagem é imaginação, em que ela movimenta-se e agrega-se a outras imagens, transformando-se num campo de experiência, num lugar de vivência para a alma, insuflando o desenvolvimento das percepções, sensações, emoções e considerações que o imaterial abarca através da imaginação, é precisamente nesta instância que o assunto em questão passa a me interessar.

É sobre e a partir das possibilidades da imaginação e das imagens aplicadas aos exercícios vocais de alunos-atores, mais exatamente em um desses exercícios, que residirão estas reflexões. A idéia de seguir este caminho teve origem quando vi uma propaganda em uma revista, onde havia a imagem de um homem em eterno jogar-se. A imagem do homem jogando-se me remeteu diretamente a um exercício que utilizo no cotidiano. A associação das duas idéias, a partir do referencial imagético, postulou, com nitidez e clareza impressionantes o poder de comunicação das imagens.

Ao questionar relações entre um determinado exercício vocal e imagens, procuro reencontrar alguns princípios que me orientam no universo teatral a partir, em especial, de Constantin Stanislavski, e mais especificamente no que se refere à imaginação, transpondo, nesse momento, a direção de minhas questões para a amplitude do que possa ser, dentro da realidade aqui exposta, abarcado na noção amalgamada de imagem, imaginação, imagi-

nário, imaginal. Seguirei o percurso de descrever o exercício que gerou essas reflexões, expô-las em parte, e ainda procurar, nas teorias de trabalhos de voz, chegar a entender a distância existente e vivida entre técnica e imagem; não sem antes retornar a alguns teóricos para buscar esclarecer e caracterizar a imagem presente no exercício mencionado.

O trabalho do ator e a imaginação

Somente neste século tiveram início os estudos sobre a arte do ator. O russo Stanislavski dedicou sua vida a este ofício, abarcando na sua obra sobre o trabalho do ator ensinamentos e questionamentos dos mais importantes para quem investe na arte teatral. É dele o termo "criadores de imagens" (Stanislavski, 1983, p.53) para designar atores, o que nos dá a dimensão de quão importantes são as imagens para o trabalho dos atores. Ao mencionar o valor das imagens para o trabalho vocal, ele é simplesmente explícito:

Ouvir é ver aquilo de que se fala; falar é desenhar imagens visuais. Para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. (Stanislavski, 1983, p.142).

Isso presume uma estreita relação entre a visualidade despertada pela linguagem verbal e a possibilidade de que isto ocorra também no sentido inverso, que o ator fale cômico de que despertará visualidades. A profunda complementaridade existente entre os sentidos sonoros de audição-fala e da visão foi, mais recentemente, mencionada por Eugenio Barba (1991, p.80), importante renovador da prática teatral, quando ele afirma:

tudo que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo o que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu corpo). (...) em nossos espetáculos os surdos devem ouvir com seus olhos e os cegos ver com seus ouvidos.

Esta é uma máxima que persigo tanto nas minhas atividades de professora de Expressão Vocal para os alunos do Departamento de Arte Dra-

mática da UFRGS, como na minha carreira de atriz que canta. A maneira de persegui-la é procurando ampliar esse relacionamento entre os sentidos e percepções através do exercício do complexo corpo e alma que é o instrumento do ator, mentalidade igualmente estendida aos exercícios que proponho em sala de aula. O treinamento para o ator e para os alunos-atores é extremamente valioso, pois constitui-se de oportunidades onde é fundamental que se exercite o domínio de diversas capacidades, entre elas a própria capacidade de imaginar.

Michael Chekhov (1986, p.25), discípulo do mestre Stanislavski, ao propor uma sistemática de trabalhos em seu livro **Para o Ator** esclarece a necessidade de trabalhar sobre a imaginação :

embora as Imagens Criativas sejam independentes e mutáveis em si mesmas, embora sejam repletas de emoções e desejos, o ator, enquanto trabalha em seus papéis, não deve pensar que elas lhe surgirão inteiramente desenvolvidas e realizadas. Não. Para se completarem, para atingirem o grau de expressividade que satisfaça ao ator, elas exigirão sua colaboração ativa.

Colaborar nesse caso significa “dar asas à imaginação”: deixar que ela se amplie, dialogar com ela, tratá-la como algo que existe. Aprende-se a imaginar, imaginando. Exercita-se a capacidade de imaginação, também imaginando. É claro que precisamos desenvolver o poder de concentração, a capacidade de atenção e a crença no imaginado, para que ele se fortaleça. E este moto contínuo parece apto a se estabelecer quando mais atividades realizarmos sobre ele. É conveniente poder beneficiar-se sempre desse poder do trabalho com as imagens, pois que o trabalho do ator estrutura-se sobre a repetição. Repetição que pretende recriar o conteúdo, não somente a forma. Sobre esse ponto, Chekhov (1986, p.150) garante que:

As falas de um papel logo se desgastam com a constante repetição. Mas estas imagens visuais, ao contrário, se amplificam e fortalecem cada vez mais com as repetições. A imaginação não descansa. Está sempre acrescentando novos toques, novos detalhes que preenchem e animam esse filme de imagens interiores.

A descida na cachoeira - O EXERCÍCIO

Uma das etapas importantes do aquecimento vocal, no trabalho que realizo com os alunos atores, é a “subida” da voz, do grave para o agudo,

passando por diferentes tons. (Isso tem por objetivo “aquecer” o aparelho vocal, preparando-o para grandes exigências musculares envolvidas na fonação.) Um dos exercícios consiste em realizar esta subida, usando uma inspiração para cada vogal, todas antecedidas por “m”, consoante que “coloca” naturalmente a voz. Assim, cada aluno inspira e diz “muuuuuuuuuu”, desde um tom grave da sua voz e vai passando por tons médios até chegar a tons mais agudos. O mesmo acontece usando as vogais “o”, “ó”, “a”, “é”, “e”, “i” e “ã”.

Neste exercício o corpo é participante ativo. Os braços projetam-se acima e à frente realizando o desenho de uma curva que conduz a cabeça e toda a coluna para o movimento lento, gradual e sustentado de descida. (Pode-se observar a semelhança entre a postura do homem que salta, descrita no início dessas linhas e a descrita agora.) A posição final é toda a coluna, braços e mãos largadas em relaxamento à frente, sobre as pernas levemente flexionadas. A partir do que, sobe-se, reempilhando vértebra por vértebra, até a posição inicial: de pé, coluna ereta, braços soltos ao longo do corpo, quadril encaixado, pés paralelos tendo entre eles a mesma distância que separa um ombro de outro.

A este conjunto de movimento e som, corresponde, como proposta do exercício, a seguinte imagem: a de um dia de verão lindamente ensolarado, com temperatura bastante agradável, em um lugar de onde avistam-se um pequeno “canyon”, árvores de diferentes verdes e tamanhos, pássaros que voam, e outras abundâncias naturais, que nos inspiram e fazem com que nos sintamos parte da natureza. O cheiro é fresco e gostoso e o som é o característico do cenário paradisíaco, com predominância da água que cai abundantemente de uma queda d’água, que se estende à frente dos seus pés. É nessa cachoeira que o aluno jogar-se-á, levando seu corpo e seu som reunidos na sua imagem mental que se move junto com ele.

O que é a cachoeira

Ao nominar o exercício como “jogar-se da cachoeira” parece que há na palavra “cachoeira” uma possibilidade de significação, que abarca não somente a cachoeira, mas todo o cenário descrito. Para Stanislavski (1983, p.138):

Não foi à-toa que a palavra se tornou a expressão mais correta do pensamento do homem. Uma palavra pode despertar nele todos os cinco sentidos. Basta a gente se lembrar do título de uma música, do nome de um pintor, de um prato, de perfumes prediletos e assim por diante, para imediatamente

ressuscitar as imagens visuais e auditivas, os sabores, odores ou as sensações táteis que a palavra sugere.

Dessa forma por cachoeira poderá se entender também as árvores (e pelas árvores suas diferentes possibilidades de verdes, e isso só já se abre a tantas outras interpretações...) ou a amplitude do espaço (que pode significar área livre, liberdade, possibilidade de preenchimento do espaço através da atividade do corpo...), ou a natureza (sentido que se “abre a mares” de significações...). A própria noção de cachoeira não é em si fechada. Existe a possibilidade da variável sonora presente na noção de cachoeira – a água que cai em abundância e que por isso cria um som contínuo, mas não regular, ao qual pode estar associada a idéia de relaxamento ou de tranquilidade. Existe a possibilidade de variáveis táteis que concorrem ao preenchimento de valor, significação, desde a temperatura da água, se é fresca – e isso varia de estação para estação e de gosto por temperaturas diferentes e até por questões culturais como o hábito de banhos frios – até a sensação corporal de fluidez e resistência de uma matéria outra do que a aérea, com a qual o ser humano convive amiúde, e aí pode estar presente também o sentir-se à vontade ou não dentro da água. Ao elemento água existem tantas outras atribuições de sentido. Conforme Merleau-Ponty (1971, p.194):

A palavra é um verdadeiro gesto e contém seu sentido como o gesto contém o seu. É o que torna possível a comunicação. Para que eu compreenda as palavras do outro, é necessário evidentemente que seu vocabulário e sua sintaxe já sejam ‘conhecidos’ por mim. Mas isso não quer dizer que as palavras agem suscitando em mim ‘representações’ que lhe seriam associadas e cujo conjunto terminaria por reproduzir em mim a ‘representação’ original daquela que fala. Não é com ‘representações’ ou com um pensamento que comunico primeiramente, mas com um sujeito falante, com um certo estilo de ser e com o ‘mundo’ que ele visa.

Parece-me que ao descrever para os alunos uma situação-local-imagens-paraíso eu possibilito que eles encontrem algum ponto de vista próprio, que eu não teria por onde evocar senão por imagens, para a partir dos seus referenciais realizarem o exercício. Por um lado a situação pressupõe que eles se coloquem no papel de sujeitos de um amplo objeto descrito por mim, por outro, há um percurso a ser realizado por eles, que se servirão das significações que o seu universo disponibilizou a partir das minhas palavras. Eu não sei o que eles podem apreender do que eu narro, mas o como eles o en-

tendem leva-os a construir um sentido que consciente e inconscientemente ajuda-os a livrarem-se das concretudes atrapalhativas da tarefa (chegar no agudo, por exemplo) e permite que eles encontrem a sua maneira de realizá-la. É importante que a comunicação se estabeleça para que falando sobre a sua vivência, haja a apropriação e capturação do sentido trazido pela imagem para a realidade, como também que se dialogue sobre o exercício, para avaliá-lo, depois de feito.

Ao questionar alguns alunos sobre como sentiam-se ao realizar o exercício, que dificuldades ou facilidades tinham a partir do uso da imagem da cachoeira, houve um depoimento importante de uma aluna. Ela surpreendeu-se ao constatar que a cachoeira por ela imaginada, na verdade era seca e cheia de pedras, era pois um desfiladeiro; faltava o elemento principal: a água que caía. Isso fazia com que ela usasse força, que é justamente dos fatores menos desejáveis na atividade vocal, para realizar o exercício. Com isso era freqüente que ela arranhasse a garganta após “jogar-se da cachoeira.” Pedi então que ela refizesse o exercício, mas agora concentrando sua imaginação na água que cairia junto com seu corpo. Seu relato foi de que na adequação da proposta sim, a voz acontecia maciamente.

De outra aluna recebi uma reflexão por escrito. Transcrevo-a em parte: “Desde o princípio eu fazia o exercício da ‘descida na cachoeira’ imaginando uma cachoeira bem fresquinha. Estava a uma altura muito grande do chão e enxergava tudo lá de cima. – ‘tudo’ seriam pedras e muuuita água. Entretanto, após várias vezes feito o exercício, percebi que não imaginava a minha voz descendo pela cachoeira. Então, quando resolvi imaginar que eu pulava, percebi que a voz saía de forma mais fluida e verdadeira, pois eu estava realmente imaginando.” Há algo na imagem da cachoeira que pode ser um caminho para que a voz liberte-se do algar comando usualmente executado por esses usuários da própria voz. Mas não reside somente aí, em qualquer provável ou improvável noção de cachoeira, o manancial que livraria a voz do domínio do racional sobre a felicidade. Alguns alunos relataram não se sentirem cómodos ao realizar a descida na cachoeira. Sugerí, então, que se valessem de outra imagem. Que imaginassem puxar até o alto, acima de suas cabeças, um grande pincel de dentro de um galão de cola que estivesse no chão, e procurassem fazê-lo tão lentamente que a gosma colante não fosse cortada, partida, e, sim, durante o percurso do pincel fosse deixando um longo fio. Eles experimentaram a nova imagem com benefícios, especialmente no sentido de a voz ir mudando gradualmente de tom, passando por mais tons do que quando usavam a imagem da cachoeira para ir do

grave ao agudo. Há alunos que preferem realizar a “subida vocal” com a imagem da cola. Outras imagens também foram experimentadas com os alunos, trazendo com sua utilização mais ou menos facilidades no cumprimento da tarefa concreta, que é a de conduzir sua voz de um tom grave a outro mais agudo.

Textos técnicos sobre o trabalho vocal e as imagens

Na busca de referenciais teóricos sobre o funcionamento e utilização do aparelho vocal que auxiliassem minha tarefa de como trabalhar a voz do outro, como ajudar o aluno a encontrar sua própria vocalidade, as mais diversas bibliografias encontradas sugeriam exercícios que utilizavam o imaginário do vocalista. Entre músicos, atores, professores de canto, fonoaudiólogos e otorrinolaringologistas que se interessaram por técnicas vocais, voz falada e/ou cantada, e chegaram a escrever sobre esse tema, é surpreendentemente geral, senão unânime, a indicação de “fazer tais exercícios imaginando tal ou tal coisa”, ou de, em caso de dificuldade na execução de exercícios, buscar-se a correspondência de determinada imagem mental. A prática com diferentes professores também evidenciava que os exercícios aos quais estavam associadas quaisquer imagens eram muito difundidos, entre outras características, pela funcionalidade. Através do uso da imagem conseguíamos realizar vocalmente o que era proposto pelo mestre.

Stephen Chun-Tao Cheng (1993, p.92-95), compositor e ator chinês, que vive nos Estados Unidos, autor de **El Tao de La Voz**, no capítulo ‘Técnicas para principiantes’, do referido livro, sugere cinco exercícios para conseguir a necessária abertura de garganta. Transcrevo, a seguir, a indicação inicial para cada um desses exercícios, que eu esperava que fossem eminentemente técnicos. (Há que esclarecer que, sob o meu ponto de vista, quando um exercício é técnico, ele não está sujeito a subjetividades na sua compreensão pelo executante. Entendo que a solicitação de imaginar o que quer que seja instaura essa “permissividade” do subjetivo.)

1. Déjese sentir como si estuviera a punto de bostezar, mientras emite el sonido de la vocal redonda 'a'. 2. Empiece imaginando que va a 'recoger' su sonido hacia la zona de detrás del entrecejo, el centro del espíritu. 3. Imagine que está agradablemente sorprendido, como si se encontrara con un viejo amigo que no ha visto desde hace tiempo. 4. Para mantener la garganta abierta mientras está cantando, imagine que, mientras está emitiendo el sonido, está inspirando aire a través del centro del

espíritu en dirección al centro de la energía vital. 5. Otra manera de obtener una garganta abierta es imaginar que está haciendo gárgaras con el sonido 'a'.

Somente no primeiro exercício não está explícita a solicitação de imaginar, ainda que implicitamente haja um convite à imaginação, mas mesmo aí, o “deixar-se sentir como se estivesse a ponto de” presume capacidade de chegar a este estado, o que necessariamente passa por imaginar, ao tentar relembrar, como é tal estado. O curioso é que realizar os cinco exercícios, como propostos por Cheng, realmente auxilia no que eles se propõem, que é obter maior abertura de garganta. Mas a origem oriental, que justificaria estas escolhas por adoção de imagens, não era, diga-se de passagem, a realidade da maioria destes autores aos quais me refiro.

A francesa Claire Dinville (1993, p.47), fonoaudióloga, cantora, professora de canto e musicista, admite que “os professores de canto usam diferentes procedimentos e se servem de um vocabulário imaginário, que varia conforme a técnica que eles preconizam.” Ela sugere que isto ocorra por não termos ação direta sobre o movimento de determinados músculos, controle mesmo. E mais adiante Dinville (1993, p.90) esclarece:

Em toda ação voluntária, o pensamento precede o ato, portanto toda preparação mental, toda imagem subjetiva terá conseqüências sobre o conjunto dos mecanismos, particularmente quando se trata do ataque agudo.

Trata-se, parece, da utilização consciente do poder das imagens mentais – o que dialeticamente é buscado considerando-se o poder inconsciente das imagens. Registre-se que a menção do ataque agudo, ocorre aqui pela dificuldade que em geral os agudos encerram na sua obtenção, principalmente para os principiantes de qualquer prática vocal. A compreensão dessa dificuldade aqui explicitada, precisa ser levada também à proposta do exercício da cachoeira.

A confirmação da noção interposta por Dinville, veio através de um compêndio, casualmente (ou não?) de outros dois autores franceses, intitulado **A VOZ - Anatomia e Fisiologia dos Órgãos da Fala** (Huche, François & Allali, 1999) e que supriria tecnicamente, ao invés de através da imaginação, a necessidade que eu sentia de explicações materializáveis, palpáveis e de preferência corpóreas, para a emissão da voz. Na parte dedicada à “regulagem da fala”, há um capítulo que trata da “Noção de Objeto Referencial de Troca Verbal”. Ao compreender a fala, função vocal, como comunicação – e

nesse sentido interação entre interlocutores, chegam esses autores, assim, à idéia de “troca verbal”. Quanto ao “objeto referencial” que é onde existiriam subsídios para a compreensão da inserção das imagens na comunicação, encontro:

O ORTV é um objeto mental que se constitui entre os interlocutores durante a sua interação, no decorrer de uma troca verbal. (...) é marcado pelas relações emocionais dos interlocutores, não somente entre si mas também no que se refere aos conteúdos do discurso. (Huche, François & Allali, 1999, p. 242).

Não é interessante desvincular a condição comunicadora presente na solicitação do exercício da realização do mesmo pelo aluno. A interação entre o aluno e o professor permite que a cachoeira evocada por um seja uma possibilidade de que o outro busque internamente as suas relações emocionais no que se referem a sua compreensão de cachoeira. A cachoeira de cada um é, no entanto, única.

Embora o leque de opções de sentido para “objeto mental” esteja aberto, prefiro entendê-lo como as imagens as quais venho me referindo até aqui. Admito que a caracterização de IMAGEM, se faça necessária, tendo em vista a possibilidade de que imaginação, percepção, imaginário, consciência, visão, pensamento, entre tantos outros termos, por vezes serem capazes de substituir o que designei como imagem, porque todos evocam isso que entendemos por imagem. Tudo isso são possibilidades do imaginal.

Alguns teóricos e o problema da imagem

Muitos autores tem-se “debruçado” em delimitar o espaço destinado a cada um dos conceitos de imagem, imaginação, percepção, imaginário, consciência, visão, pensamento e outros termos correlatos, alguns dos quais me referi há pouco. É senso comum, entretanto, o quão íntimas são as relações entre imagem e “seus pares nesta dança”, e portanto sujeitas a imprecisões devidas às atribuições de significados comuns. Tanto é assim, que em algumas citações de obras de teóricos de teatro, referidas anteriormente, há a utilização dos termos imagens visuais, imagens criativas, imaginação e imagens interiores como designando elementos comuns, embora dotados de extremado grau de complexidade.

Sartre, em **A Imaginação** (Sartre, 1987), ocupa-se demoradamente entre as relações existentes entre imagem e percepção, e é veemente em afirmar que em determinadas situações não existem

diferenças entre ambas. Um interessante dado colocado por ele é o de que a nossa atenção não vai sempre para as imagens, mas para a sua significação. Santaella e Nöth (1999, p.36) nos trazem a informação de que:

O conceito de imagem se divide num campo semântico determinado por dois pólos opostos. Um descreve a imagem direta perceptível ou até mesmo existente. O outro contém a imagem mental simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada. Essa dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental.

Jacques Aumont entende o espectador como o sujeito que olha uma imagem. Conforme o autor:

O espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador. Essa abordagem do espectador consiste antes de tudo em tratá-lo como parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente (e também como organismo psíquico sobre o qual age a imagem por sua vez. (Aumont, 1993, p.81).

E mais adiante conclui que “a imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação” (Aumont, 1993, p.88-90).

É novamente Jean-Paul Sartre, agora em **O Imaginário**, que se propõe a levantar as características da imagem. E ele a toma, inicialmente, a partir da noção de consciência.

Sartre escolhe nominar consciência não no seu amplo significado psíquico, mas compreendendo cada uma das estruturas participantes desta totalidade. Nesta medida, por vezes a consciência é uma função da imaginação.

De qualquer forma, para ele, a idéia de imagem está intimamente ligada à idéia de consciência.

A primeira característica levantada pelo autor é a de que a imagem é uma consciência. Assim, para Sartre (1996, p.19).

A palavra imagem não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto; dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência, ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto.

E acrescenta ainda que “a expressão imagem mental presta-se a confusões. Seria, para ele, “melhor dizer consciência de algo como imagem ou consciência imaginante de algo”. (Sartre, 1996, p.19).

A segunda característica é o fenômeno da quase observação (em relação ao ponto da atitude onde estamos colocados), segundo o qual o objeto imaginado é dado imediatamente, não passando pelas etapas de conhecimento graduais da percepção. Não observamos o objeto da imagem de fato, é uma quase observação. Neste sentido Sartre (1996, p.22-23) diz que:

Uma imagem não se aprende; (...) se dá inteira como aquilo que ela é desde o seu aparecimento". (...) "o objeto da percepção excede constantemente a consciência; o objeto da imagem é apenas a consciência que se tem dele; define-se por esta consciência: não se pode aprender nada de uma imagem que já não se saiba antes.

A terceira característica diz que a consciência imaginante põe seu objeto como um nada. De acordo com o autor:

O objeto intencional da consciência imaginante tem isso de particular: que ele não está aí e é posto como tal, ou que ele não existe e que é colocado como inexistente, ou, ainda, que não é colocado de modo algum. (Sartre, 1996, p.27).

O objeto é, então, algo que qualquer imagem do objeto não o é.

Como consequência, a quarta e última característica da imagem é a espontaneidade. Para Sartre (1996, p.28-29):

uma consciência imaginante se dá a si mesma como consciência imaginante, isto é, como uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem.(...) a consciência aparece para si mesma como criadora, mas sem colocar como objeto esse caráter criador.

Vale dizer que toda essa análise de Sartre leva em consideração a intencionalidade da imagem.

Tentemos, então, acomodar sob o prisma Sartreano, o exercício da descida na cachoeira.

Para a análise das características trazidas por Sartre, tomemos como objeto da imagem a própria cachoeira.

A primeira prova consiste em entender, no exercício, a idéia de que a imagem é uma consciência. Ora, o aluno ao ser "convocado" a imaginar uma cachoeira é igualmente levado a trazer à tona o que seja a sua consciência de cachoeira. E é justamente neste ponto que talvez, para alguns, o exercício possa não ser eficiente. A consciência de cachoeira para cada um é diversa. A relação que

cada um tem com cachoeira enquanto objeto é igualmente diversa. Há quem sequer tenha tido qualquer relação com cachoeira, ou que tenha desenvolvido esta relação não a partir do objeto concreto, mas a partir da imagem ou de imagens variadas desse objeto. De todas as maneiras, quando for mencionada a palavra cachoeira, não é a cachoeira que o aluno terá à sua frente, e sim a consciência que ele tem de cachoeira, independente de como essa consciência tenha se originado e/ou desenvolvido.

O fenômeno da quase observação encaixa também no objeto da imagem usada no exercício. Todas as características que a sua consciência atribui a cachoeira dar-se-ão imediatamente quando for evocada a imagem da cachoeira. A imaginação é sempre uma experiência de totalidade. Abarca o todo alma e corpo e o sistema de conexões entre músculos voluntários e involuntários que estou exercitando. Se ele fosse vivenciar a situação proposta no mundo real e concreto, haveria um tempo para perceber que é gelada, outro para temer que escorregasse, outro ainda para dar-se conta de que o som é contínuo e envolvente, e mais do que isso, surpresas aconteceriam a todo tempo, já que o mundo real ofereceria zilhões de possibilidades para a sua percepção. E nesse caso, a apreensão das características da cachoeira pela percepção far-se-iam gradualmente, e não de todo, como na situação da cachoeira imaginada, onde a imagem da cachoeira na sua concretude, nos pega de todo. Stanislavski (1990, p.37), ao referir-se aos benefícios da composição da vida da personagem a partir da imaginação, pondera essa capacidade de integralizar situações imaginadas de imediato, quando diz que:

a vida da imaginação tem a vantagem de não conhecer obstáculos nem demoras. Tudo o que lhe agrada é disponível, tudo o que ela deseja é logo executado.

Na terceira característica parece lógico supor que a cachoeira imaginada ou imaginária, que é o objeto da imagem utilizada pelo aluno no exercício, é algo que não existe realmente, portanto é nada, no sentido de que não é um objeto de fato.

Talvez resida na ou sob a quarta característica postulada por Sartre para a imagem, a validade do uso da imagem no exercício. O aluno tem a consciência de estar experimentando algo não concretamente, mas a partir da sua imaginação. Ele é então absolutamente livre, inclusive para realizar a operação vocal que é solicitada. A imagem permite esse livre e espontâneo, não há preconceitos a partir da imaginação. Quando Sartre (1996, p.30) em suas conclusões diz que "a carne do objeto não é a mesma na imagem e na percepção", imagino que é pos-

sível, na imagem, selecionar características, e quem sabe, estabelecer novas relações com o objeto a partir dessa seleção que só seria possível sem a materialidade do objeto concreto impondo que o percebamos.

Talvez sob a ótica da espontaneidade possamos ainda analisar funcionalmente a reunião dos elementos físicos (sonoro-vocal e movimento-corporal) do exercício ao conteúdo imagético nele envolvido. Existem dois princípios importantes em relacionar da maneira conforme foi descrita o som da voz ao movimento do corpo às imagens mentais. O primeiro deles, e cuja funcionalidade é mais facilmente compreensível, está relacionado com a possibilidade natural de receio que o aluno possa ter ao ir subindo aos tons mais agudos de sua voz. Tons agudos podem significar dificuldade para quem está iniciando o estudo de sua voz, algo que já foi mencionado anteriormente. Dessa forma o corpo ao realizar o movimento inverso, descer, enquanto a voz sobe, despista a "sensação" de estar realmente indo em direção aos agudos. O outro "lucro" advindo da associação do som ao movimento corporal reside no fato de que o movimento que o corpo realiza é uma ação, e para uma ação vivida fisicamente, corporalizada, deve existir a correspondência psíquica, a ação vivida mentalmente, talvez servindo de possibilidade de integrar a imagem mental ao corpo, ou de tirar maior proveito dessa associação dos meios que compõem o ser humano.

A esse respeito Merleau-Ponty (1971, p.101) afirma que:

O homem, concretamente tomado, não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vaivém que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais. Os motivos psicológicos e as ocasiões corporais podem se entrelaçar porque ele não é um único movimento num corpo vivo que seja um acaso absoluto com relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha encontrado pelo menos seu gérmen ou seu desenhado geral nas disposições fisiológicas.

Últimas reflexões

Sartre, em *O Imaginário* discorreu sobre a psicologia fenomenológica da imaginação, e Ponty, que brindou-nos com *Fenomenologia da Percepção*, consideram a proximidade entre imaginação e percepção. Um diálogo com os autores a partir dessas duas grandes obras em sua totalidade, talvez possa ser uma oportunidade ímpar de descobrir alguns dos mistérios que pairam entre o corpo e o espírito. Podemos, desde já, aprender com Merleau-

Ponty (1971, p.135) que "o corpo e a consciência não se limitam um ao outro, eles só podem ser paralelos."

Roberts Avens em seu *Imaginação é Realidade* trabalha sobre a imaginação a partir do que ele chama "uma quaternidade de pensadores". São eles: Carl Gustav Jung, James Hillman, Ernst Cassirer e Owen Barfield. Avens (1993:19) entende que o trabalho desses grandes homens "representa uma formulação teórica do imaginal - um empenho ocidental para avançar metaforicamente até os limites do exprimível." E se referindo à quaternidade mencionada considera que:

Cada um deles, a partir do seu próprio campo de pesquisa, distinguiu a imaginação (...) como aquele talento caracteristicamente humano - alguns chamaram-na de o poder divino dos homens - que trabalha em direção à autotranscendência e à reconciliação do espírito com o mundo.

Parece-me que é possível e divino que o ator, transcendendo a sua condição humana - ao dar vida a outro: o personagem que interpreta - possa valer-se de sua riqueza mais íntima e livre, que é a capacidade de se lançar num vôo em direção às asas da imaginação.

Notas:

1 Este trabalho foi inicialmente desenvolvido como conclusão da disciplina "Seminário Avançado: IMAGEM: conversas visuais entre educação e arte", do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação da UFRGS, coordenado pela Professora Dra. Analice Dutra Pillar.

Referências Bibliográficas:

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AVENS, Roberts. *Imaginação é Realidade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1993.
- BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Hucitec e Unicamp, 1991.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CHUN-TAO-CHENG, Stephen. *El tao de la voz*. Madrid: Gaia, 1993.
- DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- HUCHE, François Le e ALLALI, André. *A voz – Anatomia e fisiologia dos órgãos da voz e da fala*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos S.A., 1971.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *A imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996.
- . *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*; In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- . *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

A CENA EM PROGRESSO - Linguagens do Contemporâneo

RENATO COHEN

Artista e pesquisador, com investigação nas artes da performance e suas mediações com tecnologia. Como criador e diretor realizou espetáculos e performances sobre material das vanguardas russas e montagens multimídia que incorporaram performance, cenários virtuais, uso de 3D, vídeoinstalação e bandas sonoras digitais. As montagens de **Máquina Futurista** (partindo de repertório de Malévich) e **KA** de Vélimir Khiébnikov tematizam as passagens entre mundos e paisagens mitológicas, utópicas às novas realidades virtuais. Os trabalhos foram apresentados, respectivamente, na Mostra Itaú de arte e Tecnologia (São Paulo, 1997) e no Museu da Cidade (Campinas, Unicamp). Em 1997, Renato Cohen realizou a curadoria da Mostra Arte e Mídia, do VII Compós (PUC/SP) que incluiu mostra de trabalhos em suportes digitais e performances intermídia. Como pesquisador, participa como professor do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP onde coordena o Núcleo de Estudos da Performance e, do Departamento de Teatro da Unicamp. É autor de *Performance como Linguagem* (1987) e *Work in Progress na cena Contemporânea* (Perspectiva, 1998).

RESUMO:

São enunciados os estatutos da Cena Contemporânea, caracterizada pela escritura em processo, pela predominância da performance e pelas escrituras híbridas. Nessa cena são seminais os trabalhos de encenadores como Antônio Araújo, Gerald Thomas e Enrique Diaz, entre outros, além de inúmeros trabalhos interdisciplinares que incluem as mediações com Tecnologia e a Cena da "Cultura das Bordas" como o trabalho de Arte e Loucura do Grupo Ueinz (Dir: Renato Cohen e Sérgio Penna). São examinadas a gênese e o suporte teórico dessa cena ancorado nos procedimentos das vanguardas, na idéia das "passagens de Walter Benjamin e, na proposta pós-estruturalista de Derrida e Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE:

*Teatro contemporâneo
Desconstrução
Performance
Encenação.*

“A vida é uma estrada aberta que diz: vem comigo...”

Geraldo, ator da Cia Ueinz.

1. Estética da diferença e as Passagens Contemporâneas

No livro *Work in Progress na Cena Contemporânea* (Perspectiva, 1998), concebido a partir de recentes experimentações cênicas¹ e, sob orientação teórica de Jacó Guinsburg, procurávamos nomear um topos da Cena Contemporânea, considerada enquanto conjunto de eventos, peças, manifestações, performances e acontecimentos, periodizados nas décadas de 80 e 90, onde assistíamos a nomeação e superação da idéia de Pós-Modernidade.

Procurando, desta forma, nortear uma matriz da Contemporaneidade, ainda, a nosso ver, sob a grande dialogação da Modernidade apontávamos alguns operadores dessa Cena, bem como sua gênese nas manifestações das vanguardas e na apropriação das revoluções da Ciência e das linguagens.

O princípio da indeterminação de Heisenberg, ampliado na relativística de Einstein e na noção contemporânea da quântica de um real que se metamorfoseia e que prescinde de representações complexas que dêem conta da indecibilidade, das metamorfoses e da multiplicidade dos fenômenos eram alguns aportes da Ciência apropriados. Proposições estas que interpunham-se às certezas cartesianas e à supremacia do cogito e, que nas décadas de 20 e 30, colocaram os artistas à busca, de um lado, das simultaneidades, que davam fim a linha aristotélica das causalidades e, de outro, da incorporação da aleatoriedade e dos paradoxismos do real: dos quadrados suprematistas de Malévitch aos intentos do futurismo e do surrealismo, buscando superação do ordinarismo dos acontecimentos, aos trabalhos da *occurrence art* de John Cage e a dança gerativa de Merce Cunningham, apoiados em princípios zen da não intencionalidade; da cena maquínica de Meierhold apoiada na *bios* disruptora e não na razão organizadora às poéticas disjuntivas de Samuel Beckett, das performances agônicas de Joseph Beuys às plasmações da arte butô, consubstanciavam-se uma série de experimentos que dão vazão à uma ciência do corpo, dos sentidos, dos fluxos desejanter, dos *corso-ricorso* de experimentação.

A incorporação do acaso, da indeterminação, dos fluxos desejanter, com priorismo da operação

e não da obra, do contexto e não do texto, das relações, das mediações e das hibridizações, percurso esse assentado na obra de inúmeros criadores relevantes do contemporâneo que vão de Robert Wilson à Pina Bausch, de Richard Foreman ao Wooster Group, dos brasileiros Gerald Thomas, Bia Lessa, Enrique Diaz, entre inúmeros outros, em explorações já iniciadas nos movimentos do *happening* e da *performance art* criavam outro território cênico distinto da idéia-teatro² e das operações apoiadas na mimesis e na dramaturgia apriorística.

Essas criações apontavam para a idéia de um operador central da nova cena quer seja a processualidade da criação, que possibilitava uma montagem permeada pelos acontecimentos e interescrições. Nomeamos, portanto o *work in progress* criativo apropriando um termo já corrente nas Artes Plásticas que carregava a idéia de processo e obra e de linha de tempo. Jacó Guinsburg, priorizando a idéia de processo e desvinculando o termo de qualquer alusão positivista, apontava para o conceito complementar de *work in process* onde percurso e materialização se concatenavam em processos ordenativos e caóticos desvinculados do esquema ascensional. A idéia de progressão, utilizada para os procedimentos criativos contemporâneos, está, ao mesmo tempo, totalmente desvinculada da concepção da dialética hegeliana e das conseqüentes leituras brechtinianas seja por não operarmos uma cena de sínteses, seja por não considerarmos o tecido histórico matéria de criação nem por pensarmos o tempo em sua materialidade.

O conceito corrente de *work in progress*, apropriado às Artes, está de certa forma muito mais associado ao dialogismo bakhtiniano que dá vazão à multiplicidade de vozes que constroem o hipertexto cultural e, centralmente, às noções propostas por Benjamim do tempo da sincronia, do espaço das passagens.

O *flâneur* de Benjamim é o próprio criador contemporâneo em suas alternâncias de deriva e de *insight*. No seu texto seminal *Das Passagen Werk*, Benjamim fala no tempo de simultaneidades atemporais, vivificadas pelo *flâneur*:

....o fenômeno da sobreposição (*kolportage*) no espaço é a experiência fundamental do flâneur...Este fenômeno permite perceber, simultaneamente, tudo o que aconteceu potencialmente num único ponto do espaço. O espaço lança "um piscar de olhos" ao flâneur.³

Benjamim assenta um sujeito da experiência, distintamente de Descartes que não prevê uma pessoalização em seu modelo emblemático do mundo das técnicas, e um "o agora da conhecibilidade".....

para Benjamim, é necessário um sujeito apto a ingressar na contingência do tempo, possibilitando a simultaneidade do tempo e do acontecimento, do conhecimento e da experiência. A diacronia entre o ato e o pensamento conduz ao desejo de controle do tempo, de previsão dos rumos da ação..⁴

A criação *in progress* está pensada, portanto, muito mais como experiência de desdobramento, de incursão numa extratemporalidade, quase mítica, do que num seqüenciamento na linha do tempo. A acumulação do conhecimento se dá pela experiência, pela presença, por mecanismos da abdução⁵ e não por uma racionalização a partir da diacronia. Nos procedimentos artísticos contemporâneos não estão em causa os mecanismos reguladores da razão crítica.

Numa outra direção, Jacó Guinsburg formula que a idéia de *work in progress* amplia o conceito de Obra Aberta, formulado por Umberto Eco no sentido que este conceito está associado à recepção da Obra, numa multiplicidade de leituras e traduções e o trabalho *in progress* vai estender essa qualidade a todas as fases da criação à performance, da escritura à encenação.

De outro lado, na cena contemporânea, a metáfora pulsante é a das **passagens**⁶, onde assistimos alternâncias do texto para a estrutura do hipertexto, dos gêneros para o espetáculo ambíguo e complexo, da interpretação para a performance enquanto procedimento de atuação, da espacialização em detrimento da temporalização enquanto recurso de encenação e, mesmo de narratividade. O texto-cena contemporâneo, distinto do moderno, é portanto o topos da simultaneidade, da escritura em rede, associativa, cambiante, complexa. Texto que se conjuga na hipertextualidade, nas passagens para outras obras e referências.

A autonomia do performer em relação a um dramaturgo, matriciador da cena, gera também, no contemporâneo, a importância de um **sujeito**, em experiência, seja ele o criador, o performer ou o re-

ceptor-interador da nova cena. Os experimentos da Arte-Performance trouxeram para o contemporâneo a prioridade da experiência e da performance da obra com muito mais relevância que a observação estética ou crítica de um discurso encadeado.

Nascendo no contexto do pós-estruturalismo, sob a égide da desconstrução, essa cena assinala a contemplação do múltiplo, da pluralidade em contraparte ao logismo linear aristotélico-cartesiano. Em semioses que incorporam o dialogismo com o modelo predominante propõe-se uma "Estética da Diferença" com os dispositivos rizomáticos⁷ de Deleuze apontando leituras para a complexidade contemporânea e estabelecendo contraparte ao cânone cênico estruturalista.

Ao criador contemporâneo lega-se, portanto, de um lado, a extrema experimentação e busca pessoal, nos complexos territórios da *trauerspiel* ("tragédia da existência") apontados por Benjamim, por mecanismos que se direcionam para a construção de uma mitologia pessoal, e de outro, o contato premente com as novas técnicas, que antes que obliterar os sentidos propõe a ampliação do *telos* humano.

O artista contemporâneo retoma, dessa forma, o dialogismo entre *Physis* e *Technè*, enunciado pelos gregos, na experimentação dos mistérios do corpo e da natureza e nos engenhos da razão empreendedora.

2. A Cena em Progresso

Podemos falar, portanto, no estatuto de um teatro contemporâneo, que se consolida nos anos 80 e 90, formalizando uma cena demarcada pelas novas escrituras, que incorporam a dramaturgia de processo, as hibridizações entre textualidades, imagens e acontecimentos, pela atuação performática e por procedimentos de mediatização com veiculação de multimídia e novas tecnologias.

No contemporâneo, impõem-se aos modelos de unidade e lógica de ações dramáticas — do apogeu e da catarse — e suas atualizações no século XIX, na totalização pela *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total), proposta por Richard Wagner, na poética de Stanislavski e Gordon Craig — buscando unificações na presença do criador-atuante — um modelo de justaposição — amplificado pelas tecnologias — onde se operacionaliza o fragmento, a emissão múltipla, o texto ideográfico em procedimentos de *collage*, montagem e mediação⁸.

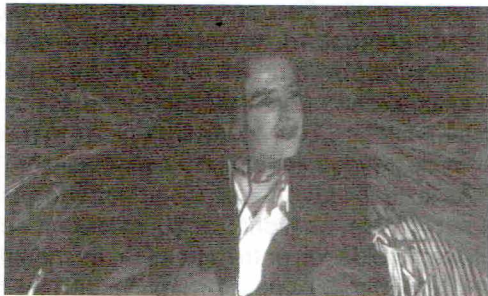
As textualidades contemporâneas são assentadas na polifonia, na hibridização, na deformação: nas intertextualidades entre a palavra, as materialidades e as imagens, nas formas antes que nos sentidos, nas poéticas desejanças que dão vazão

às corporiedades, às expressões do sujeito nas paisagens do inconsciente, em suas mitologias primordiais. Uma cena que é tributária da perspectiva cubista, das vanguardas, das experimentações da Arte-Performance em suas derivas, desdobramentos e vivencialidades — é o momento conjuntivo de Deleuze, disso e daquilo, duma cena que dá conta da multiplicidade em seu conjunto de pulsões, manifestações e acontecimentos.

A escritura em progresso gesta o texto e suas hibridizações no tempo-espço da montagem permeada e agenciada por todos os acontecimentos polarizados pelo campo criativo: Fernando Bonassi e o encenador Antônio Araújo, na arrojada montagem de **Apocalipse 1.11** (1999), por exemplo, criam planos intertextuais, hibridizando as mitopoéticas bíblicas e a voz dos despossuídos e marginalizados brasileiros.

Numa textualidade construída em *work in progress* incorporando a *dramaturgia dos atores*, as fusões entre ficção e planos de realidade, e as ambigüidades entre o espaço mítico e o espaço destronado de uma penitenciária, ambiência do espetáculo, materializa-se o corpo do espetáculo.

Inúmeros outros encenadores empreendem o *work in progress* como motor criativo dos quais podemos elencar, num recorte não exaustivo, os trabalhos de autores-encenadores como Bia Lessa (**Orlando**: 1997) Gerald Thomas (**Nowhere Man**: 1998; **The Ventriloquist**: 1999) Enrique Dias (**A Bau A Qu**: 1997⁹; **Melodrama**: 1999), Gabriel Vilela, Ulisses Cruz, Márcio Aurelio e, em trabalhos mais recentes, Renato Cohen (**KA**: 1998; **Ueinzz - Viagem à Babel**/1998) e **Dr. Faustus Liga à Luz**: 1999), Antonio Araújo (**O Livro de Jó**: 1998; **Apocalipse 1.11**: 1999), Dionísio Neto (**Perpétua**: 1998) a butoísta Maura Baiocchi, Daniela Thomas, Gilberto Gawronski, Chiquinho Medeiros, entre outros artistas destacados. Teatro que tem ressonância com as experiências dos concretistas brasileiros, em suas textualidades verbivocovisuais¹⁰, com a cena dos videomakers Eder Santos, Walter Silveira e Lucila Meirelles, com a dança da Cia. de Dança Burra, com as instalações performance de Aguillar e Tunga e com a musicidade do concreto Lívio Tratemberg, do tecno-acústico Wilson Sukorski.



Espetáculo KA 1998. Performer: Elisa Band.
Fotógrafo: Fernando Peterman¹¹.

Outra frente, fundamental, conjuga trabalhos de ponta, que operam uma interlinguagem, num campo não canônico, nomeado "*cultura das bordas*"¹² incluindo-se desde a mediação por tecnologia como nos **Eventos de Arte e Tecnologia** (Itaúcultural, São Paulo, 1998), à exposição **Imanência** (Casa das Rosas, São Paulo: 1998, Curadoria - José Roberto Aguillar, Renato Cohen e Solange Lisboa) que dispôs oito performers, em tempo real, simultaneamente no espaço físico do Museu e da Rede (Internet) até trabalhos cênicos com pacientes psiquiátricos: as montagens de **Ueinzz - Viagem à Babel** (1998) e **Dedálus** (1999) com usuários do Hospital Dia A Casa, sob direção de Sérgio Penna e Renato Cohen.

Esses trabalhos, que propõem mediações com a loucura, com tecnologia e outros campos estanques à cultura tradicional são paradigmáticos da cena contemporânea à busca de contextos distintos da estrutura moderna apoiada na dramaturgia de palavras, nos contextos definidos de ficção e realidade, na cena do edifício teatro.

A revolução cênica que se estabelece no contemporâneo vai colocar no bojo da cena, performances que criam outra dialogação com o campo dos fenômenos, sejam eles existenciais, físicos ou sociais. Essa cena, evidentemente, está influenciada pelo teatro da morte de Tadeusz Kantor, pelo teatro total, multimidiático, do encenador Robert Wilson — de **Life & Times of Joseph Stalin** (1973)¹³, **Einstein on the Beach** (1975), com passagens marcantes pelo Brasil, cujas óperas inaugurais permeadas por sonoridades, abrupções, tecnologia, performance, idiossincrasia sobrepõe o onirismo, a visão multifacetada, a ultracognitividade equiparando paisagens visuais, textualidades, performers, luminescências, numa cena de intensidades em que os vários procedimentos criativos trafegam sem as hierarquias clássicas texto-ator-narrativa; nos planos simultâneos do discurso do Wooster Group, na escritura distópica de Samuel Beckett, na dança minimal de Lucinda Childs e, num leque mais amplo em trabalhos tão distintos como os *environment* plásticos de Christo — citados por Gerald Thomas, às epifanias visuais de Bill Viola e Gary Hill, pelas corporiedades e representações espasmódicas do **Tanz-Theatre** de Pina Bausch, pelo butoh de Kazuo Ohno, Sankai Juku e Min Tanaka.

São retomadas na gênese dessa cena experimentos das vanguardas — a forma autônoma futurista, o sonorismo dadá, a fluxo automático dos surrealistas — e da Arte Performance numa trajetória em que os procedimentos do formalismo, do conceitualismo, do minimalismo e da mediação vão compor as matrizes da cena contemporânea.

Lúcio Agra (1997)¹⁴ destaca a importante replicação que as vanguardas vão ter no Brasil, na

figura de artistas como Hélio Oiticica, Rogério Sganzerla e Wally Salomão entre outros. Em inseminações próprias do movimento cultural brasileiro, em procedimentos antropofágicos oswaldianos de devoração e re-apropriação de conteúdos lida-se, conscientemente com as polaridades entre campos de identidade e alteridade.

Como linguagem contemporânea, orquestra-se uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na rede e em narrativas hipertextuais que se organizam pela performance, por imagens deslocadas, por desdobramentos e, não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação e por construções psicológicas de personagem.

Hipertexto¹⁵ que aqui é definido enquanto superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese. O semiólogo russo Iuri Lotman (*Universe of the Mind*, 1997), nomeia o grande hipertexto da cultura depositário de historiografia, memória, campo imaginal e dos arques primários.

Num imbricamento intenso entre criador-criatura-obra, a cena dá tessitura às fraturas pós-modernas, estabelecendo *continuum* nas discontinuidades, permeando intensamente as ambigüidades entre Arte e Vida.

Opera-se uma nova cena que incorpora a não seqüencialidade, a escritura disjuntiva, a emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora das relações de sentido, dos diálogos autor-recepção, fenômeno e obra. Flora Sussekind (1995: 1) teorizando a cena de Gerald Thomas e Bia Lessa, fala em “...*corpos sem vozes, vozes sem corpo*...” em procedimentos de disjunção que enfatizam a dessincronização, o corte temporal entre corpo e presença, forma e sentido.

A disjunção corrobora procedimentos de rizomação e desencadeamento enunciados por Deleuze, da mesma forma que propõe o estado disruptor da estranheza. Os modelos teóricos que consubstanciam essa cena, passam, portanto, pelos procedimentos de intertextualidade, desconstrução e hibridização: privilegiando sincronia e geografia de associações — em detrimento do recurso temporalizador — a *écriture* contemporânea externa-se na *jabberwocky* criativa em associações minimais de imagem, dissonância e antinomia. Nesse sentido, quando Krisinski (1997)¹⁶ aponta preponderância, no contemporâneo, do monólogo em lugar do diálogo, fica claro, pois as estruturas monádicas são mais facilmente recambiáveis.

As novas estruturas textuais perpassam o uso do intertexto — enquanto fusão de enunciantes e códigos; a interescritura — onde a mediação tecnológica (rede Internet) possibilita a co-autoria simultânea; o texto síntese ideográfico — na fusão das antinomias; o texto partitura — inscrevendo imagem,

deslocamento, sonoridades e a escritura em processo, que inscreve temporalidade, incorporando acaso, deriva e simultaneidade. Na composição do texto espetacular — em interações de autoria, encenação e performance — o hipertexto sógnico estabelece a trama entre o texto lingüístico, o texto *storyboard* — de imagens, e o texto partitura — geografia dos deslocamentos espaço-temporais.

A nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos sógnicos e de suportes, instalando o hipersígnio teatral, da mutação, da desterritorialização, da pulsação do híbrido: o teatro de Gerald Thomas suporta-se no signo indicial, das alusões, do rastro, das alternâncias corpo, voz, sentido, imagem.

O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena. Thomas, Enrique Díaz, alinham, sem medo, os diversos procedimentos cênico-narrativos.

Em relação ao contexto intrínseco, da operação teatral, alteram-se, no contemporâneo, as relações clássicas de vozes e textos matriciadores do espetáculo: axiomáticamente estão em jogo três vozes que agenciam texto, lugar e presença — a voz/texto autoral, apriorística, a voz do performer/ator e, a voz do encenador, organizador da *mise-en-scène* expressiva. No contemporâneo, a voz do encenador, que geralmente é o criador, acumulando autoria, ganha preponderância, priorizando-se o *work in progress* criativo, na incorporação de intensidades, polifonias, na hibridização dos textos da cultura.

Insemina-se, de outro lado, uma quarta voz expressante — a voz do receptor-autor — por vias da interatividade em que essa participação cresce, interferindo, mediando e criando texto numa série de manifestações. As novas tecnologias com recursos como Web-Art e CD-Rom amplificam essas mediações.

Ao encenador-orquestrador da polifonia cênica, na operação dos fluxos intersemióticos, de partituras de texto, imagem, corporeidades e suportes — e não ao dramaturgo, cabe a guia da cena contemporânea. Encarna, nesse sentido a função do “homem total do teatro” preconizada pelo teatralista Edward Gordon Craig.

Privilegia-se, na nova cena, o criador — em presença — sua voz autoral, em que acumulam-se as funções de direção, criação da textualização de processo e linkagem da *mise-en-scène*. Desloca-se, na verdade, os procedimentos da Performance, em que o criador-atuante partituriza seu corpo, sua emoção, subjetividade, suas relações com a escala fenomenal, com o espaço, tempo, materiais, para a extensão grupal, a operação cênico-teatral.

Nessa direção os procedimentos narrativos contemporâneos — na criação de redes interativas — consubstanciam a proposta de uma escritura não

seqüencial, corporificando o paradigma da descentralização, formulado por Derrida, para quem o centro é uma função não uma entidade de realidade. Gesta-se nessa tessitura hipertextual, a grande “memória interativa”, rizomática, em recursos de proliferação, mediação e subjetivação.

A transmissão dessas “representações”, no contemporâneo, vai se operar, preponderantemente, em emissões híbridas configurando as passagens dos códigos verbais puros às emissões intersemióticas.

Nessas passagens contemporâneas, a atuação transita da interpretação (naturalismo) à performance: no Brasil, Beth Coelho é o emblema desse processo em sua presença expressionista, formalista, em seu histrionismo lúgubre. A performance e as superposições cênicas vão desconstruir a organização diacrônica: Gerald Thomas, em sua poética cênica, opera um tempo bergsoniano, da duração, do cronos alongado, perpetuando janelas, molduras, que corporificam espacializações mórfico-psíquicas.

O performer contemporâneo tece, na sua construção, um *mythos* pessoal permeando seus campos de identidade e alteridade. Contextos diversos como práticas xamânicas, rituais butô, técnicas de “esquizocenia” colocam o performer em situações de desconstrução e reconfiguração de seu campo referencial. João André da Rocha, performer de *Ka* (1998, Dir. Renato Cohen) nomeia um “corpo de risco”, sujeito a transmutação e a metamorfose em intenso trabalho de materialização do devir pessoal.

O ator-performer, no contemporâneo, não vai trabalhar sob a égide da representação e da estética e sim, do campo fenomenal e das ciências. Sua mediação se dá com as fenomenologias do corpo, dos sentidos, das cognições. Sua ciência se dá pelo “corpo de experiência”, pelo embate com as mídias, pela construção de uma *weltanschauung* própria.

3. Performance e os Suportes Contemporâneos

A cena contemporânea desdobra-se em contextos que incluem a permeação com tecnologia, o uso de novos suportes na Rede (*Arte Web*), o contato com virtualidades e maquinações¹⁷ e a utilização de dispositivos que viabilizam a sincronia e as seqüências hipertextuais.

Os procedimentos de mediação vão ser emblemáticos do contemporâneo, agenciando-se outras relações entre presença, espaço, tempo e representação. À clássica alternância entre presença (*real time*) e representação (ficcionalidade), impõe-se o par deleuziano memória e atualização.

A relação axiomática da cena: corpo-texto-audiência, enquanto rito, totalização, implicando interações ao vivo é deslocada para eventos

intermediáticos onde a telepresença (*on line*) espacializa a recepção. O suporte redimensiona a presença, o texto alça-se a hipertexto, a audiência alcança a dimensão da globalidade. Instaura-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, das simultaneidades, dos paradoxos na avolumação do uso do suporte e da mediação nas intervenções com o real. Gera-se o real mediatizado, elevado ao paroxismo pelas novas tecnologias onde suportes telemáticos, redes de ambientes WEB (Internet), CD-Rom e hologramas simulam outras relações de presença, imagem, virtualidade.

No contemporâneo tecnologizado, as alternâncias entre presença e representação são amplificadas à sua hipóbole, ressoando o já clássico paradigma derridiano da “*absence of presence*”. O “aqui-agora” ritualístico é deslocado às montagens disjuntivas propostas pela autoria. A fala viva é mediatizada em sincronias de soliloquios, vozes fantasmáticas, autorais que timbram uma galeria de personas e simultaneidades atemporais.

Numa re-exacerbação da voz autoral (em terceridades estetizadoras) — em detrimento à performance em primeiridade mítica — encenadores simulam seu *verfremdungseffekt* produzindo hipnotismo, auratização e o re-encantamento da linguagem, na sua dimensão autônoma: Bia Lessa — com seu teatro — cria superfícies de linguagem, Gerald Thomas propõe uma *gesamtkunstwerk* polifônica onde matrizes de corporeidades, gestalt imagéticas promovem o discurso onirista. Enrique Diaz enuncia seu topos de releitura, seus deslocamentos cênicos.

A mediação redimensiona a presença do performer, seu entorno, seu *environment* sígnico. Autoria, performance e recepção combinam-se em novos procedimentos de interatividade e sinestesia: Wilson Sukorski performatiza a voz mediatizada em vocoder polissonante; a bailarina Ivani Santana (*Duchamp*: 1999) simula um *environment* virtual para sua dança; atuações em CD-ROM redispõem rostos, vozes, textualidades, numa varredura de *leit-motiv* que promovem outra matriciação sígnica.

O corpo eleva-se à sua dimensão virtual, cria-se o “corpo estendido”, pós-humano, laboratorizado em próteses de suporte. As relações da *physis* são redimensionadas na esfera da tecnologia.

As extensões contemporâneas, promovidas pelos novos suportes, ampliam e prismam a comunicação espaço-temporal, os depósitos memoriais, a interculturalidade, bem como materializam as utopias projetadas nas vanguardas. A tecnologia, pareada aos processos criativos, reitera os processos humanos dando *morphos* e interface aos processos mentais e sensíveis. Nesse sentido, a tarefa do performer contemporâneo é de promover essa extraordinária mediação buscando mimese e auto-poiesis nos novos suporte-espelhos.

4. O Telos Contemporâneo: Experimentação e Humanismo

A experiência, a mediação direta com os fenômenos vitais e artísticos vão parametrizar a ação do artista contemporâneo voltado para o percurso, o processamento de linguagens e a criação de novas sintaxes e semânticas.

O *work in progress* é um operador criativo potente que instrumenta e potencializa as ações de percurso assegurando as grandes vias contemporâneas, quer sejam a idéia de totalizações, que advém do experimento e da subjetivação, a idéia do inacabamento e o desenho de uma rede de referências hipertextual que mapeia o contexto e as variantes da obra.

Num trabalho de figuração (a *Bildner*, apontada por Nietzsche) e de revelação das formas dionisíacas, não figuradas (o *Unbildlichen*), o artista contemporâneo empreende sua ação construtivista suportada tanto na sua corporiedade, consciente e inconsciente, quanto nos suportes técnicos que operam com próteses extensoras.

Por outro lado, o dilema, já apontado por Walter Benjamim, ao digladiar com as filosofias iluministas e materialistas —para quem o tempo é matéria quantificável, o progresso está ligado às idéias de futuro e as técnicas são suportes para a dominação da *natura*— é retomado no contemporâneo, que supera, a nosso ver, o cinismo pós-moderno articulado nas idéias de paródia, pastiche e fetichismo, resgatando a prioridade de um sujeito da experiência, de um tempo de presentificação e de transcendência, da *technè* em estreita relação com a *physis*.

Notas:

- 1 As criações *in progress* Vitória sobre o Sol (1996), Ka (1998) e *Ueinzz-viagem à Babel* (1999), com pacientes psiquiátricos, onde participei como criador e diretor.
- 2 Teatro com espaço da convenção e da representação.
- 3 Walter Benjamin (*Das Passagen Werk, Suhrkamp*, 1983) citado em Olgária Matos ("A Rosa de Paracelso"), p. 244.
- 4 Olgária Matos, op cit., p. 241.
- 5 Abdução, procedimento proposto por Charles S. Peirce para a criação que se dá por salto e não por indução, dedução.
- 6 O autor contemporâneo Raymond Bellour (*Entre Passagens*, Ed. 34), parte da idéia das passagens para nomear a cena videográfica recente permeada por dobras, citações, passagens para outras textualidades.
- 7 Gilles Deleuze propõe a operação do rizoma que se matricia por desdobramento, por pulsação e não por hierarquias lógicas (Ver *Mil Platôs*, Ed. 34).
- 8 Ver Silvia Fernandes (*Memória e Invenção-Gerald Thomas em cena*: 1998).
- 9 A partir de conto original de Jorge Luís Borges.
- 10 O grupo Noígrandes dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.
- 11 O espetáculo Ka (Museu da Cidade, Campinas, 1998, direção Renato Cohen) construiu-se da intertextualidade entre a obra do poeta futurista Vêlimir Khlébnikov e práticas xamânicas. Sobre o processo de criação ver o site <www.iar.unicamp/~pojka>
- 12 Termo cunhado por Jerusa Pires Ferreira, do Núcleo de Poéticas da Oralidade, da Puc-SP, no texto "Heterônimos e Cultura das Bordas: Rubens Luchetti (1990).
- 13 Essa peça, por causa de censura, foi encenada no Brasil com o título *Life & Times of Dave Clark*, em cena que revolucionou o teatro brasileiro. Bob Wilson volta em 1994, na Bienal Internacional de São Paulo - em curadoria de João Cândido Galvão - com *When We Dead Awaken*, de Ibsen.
- 14 Construtivismo e Projeto Intersemiótico (Dissertação de Mestrado - Puc/SP).
- 15 O termo hipertexto tem sido utilizado em textos computacionais aludindo à janelas que se abrem em relação ao texto principal.
- 16 Em Krysinski, Wladimir. (1990). "Estructuras Evolutivas 'Modernas' y 'Postmodernas' del Texto Teatral en el Siglo XX", en: Toro, Fernando de (ed.). *Semiótica Y*

Teatro Latinoamericano, Buenos Aires.:Editorial Galerna/IITCTL.pp.147-180.

17 Rosângela Leotte em "O Potencial Performático" (Tese de Doutorado/PucSp/2000) aponta as performances contemporâneas com maquinários, robôs e inteligências artificiais.

Referências Bibliográficas:

- AGRA, Lúcio (1997). *Construtivismo e Projeto Intersemiótico*. São Paulo: Puc.
- COHEN, Renato. (1998). *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo.: Ed. Perspectiva.
- COHEN, Renato (1999) *Performance e Contemporaneidade: da Oralidade à Cibercultura In Oralidade em Tempo&Espaço*, (Org. Jerusa Pires Ferreira), Educ.
- DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix. (1996). *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro.: Ed. 34.
- FERNANDES, Sílvia. (1996). *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. São Paulo.: Ed. Perspectiva.
- GUINSBURG, Jacó (1992) *O Resgate do Espírito Trágico*, Folha de São Paulo, MAIS, 13/09/92.
- KRYSINSKI, Wladimir. (1990). *Estructuras Evolutivas 'Modernas' y 'Postmodernas' del Texto Teatral en el Siglo XX*, en: Toro, Fernando de (ed.). *Semiótica Y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires.:Editorial Galerna/IITCTL.pp.147-180.
- LOTMAN, Iuri. (1990). *Universe of the Mind* (mm).
- LEOTTE, Rosângela (2000). *O Potencial Performático - Das novas mídias às performances biocibernéticas*. Tese de Doutorado. ECA/USP.
- MATTOS, Olgária. (1992) "A Rosa de Paracelso" *In Tempo e História* (org. Adauto Novaes), Ed. Cia das Letras.

Hipertexto:

BUTLEDIENE-Experimentos sobre a Cena Futurista e Construtivista. (Hipertexto/Site - Lúcio Agra e Renato Cohen-(www.pucsp.br/~cos-puc/budetlie/index.html)). Instituto Cultural Itaú, Evento Internacional de Arte e Tecnologia, 1997.

KA de Vêlimir Khlébnikov . Hipertexto construído à partir do processo de criação do espetáculo (Museu da Cidade, Campinas, 1998) (www.iar.unicamp/~projka).

O TEATRO SOB O SIGNO DE DIONISO

SUZI WEBER

Atriz, bailarina e professora assistente de Expressão corporal no DAD da UFRGS. Mestre em Ciência do Movimento pela ESEF/UFRGS.

RESUMO:

Através do mito de Dioniso é possível encontrar referências da origem do que pode ter sido a orgia no mundo grego, lembrando que, ao revisitar a Grécia Antiga, estabelecemos um diálogo num vaivém incessante do presente ao passado e vice-versa. Sendo assim, o resgate de certa fidelidade semântica, formando uma pequena rede de significados, pretende compreender a orgia à luz de Dioniso estabelecendo relações com o teatro e o ator.

PALAVRAS-CHAVE:

Dioniso
Teatro
Orgia



O mito de Dioniso está associado à loucura, à embriaguez e ao êxtase religioso. Também conhecido como Baco,

ele é o deus da vegetação, em especial das videiras e do vinho. De acordo com sua iconografia, vemos Dioniso acompanhado pelos sátiros, criaturas com pés de cabra, meio homens, meio animais, que dão livre curso à natureza animal na embriaguez, nos gestos lascivos e num indiscriminado apetite sexual. Além dos sátiros, acompanham-nos as Mênades ("loucas"), também chamadas de Bacantes, que personificam a desinibida liberação de energia emotiva e física, em uma entrega total ao deus e ao seu culto. O êxtase experimentado em seus rituais significava, antes de mais nada, a superação da condição humana, a obtenção de uma liberdade e espontaneidade inacessíveis no cotidiano do homem.

As narrativas que tratam do mito de Dioniso revelam a sua multiplicidade - não é à toa que ele é representado como divindade mascarada. A máscara é uma referência para a experiência teatral, nela se encontra o elemento de transformação em que se baseia a essência da representação. Pelo seu poder mágico, a máscara transfere ao portador a força e as propriedades dos seres representados. A máscara desempenhou um papel relevante no culto de Dioniso. O próprio deus era, amiúde, venerado por intermédio de uma máscara às vezes pendurada numa árvore ou coluna, outras vezes adornada com folhas de hera. Através da máscara, o ator pode explorar diferentes identidades, da flexibilidade que vai do animal ao homem, do herói ao deus. As máscaras da comédia e da tragédia grega têm aí suas raízes. A máscara torna possível a representação mimética dos mitos em forma dramática. Desse modo, o espírito dionisíaco está intimamente ligado ao surgimento do teatro e do ator. Segundo Lesky (1990), encontram-se, no mito de Dioniso, "as for-

ças vivas" que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte.

Para Segal (1994), há

motivos bastantes para que o mito de Dioniso seja identificado como o mundo mágico criado e personificado pelo ator com a habilidade para confrontar a alteridade bestial e do divino na vida humana, bem como para vivenciar a irracionalidade e a emotividade, associadas ao elemento feminino numa sociedade dominada por homens, onde o teatro era o espaço para libertar, em doses controladas, os medos, as ansiedades e a irracionalidade de Atenas.

O culto de Dioniso na Grécia Antiga estava em constante alteração, porém a partir do século VII a. C., as inovações tornam-se perceptíveis. A introdução da faloforia - procissão onde era carregado o falo - em honra a Dioniso está ligada a Arquíloco, poeta lírico grego. Foi nesse período que Árion inventou o ditirambo. Era cantado por coro e solista, em forma de composição literária, disposto de forma circular em torno do altar, com assunto definido e acompanhamento de flauta. A partir daí, seguem-se inovações atenienses da época dos tiranos, por exemplo, o estabelecimento das Grandes Dionisias com o ditirambo, depois as tragédias e as peças satíricas. As festas, na Ática do século V a.C., eram cerimônias oficiais de caráter cívico. Onde quer que se desenrolassem, nas ruas, nos templos ou na privacidade de cada lar, obedeciam a um enredo ritual fixado pela tradição da cidade. Entre os sacerdotes de diferentes cidades, não havia troca de informações sobre os ritos. Os deuses e suas celebrações eram essencialmente locais, possuíam a particularidade de cada cidade. Desse modo, as celebrações báquicas variavam muito, indo desde piqueniques acompanhados de vinhos até a alteração completa do modo cotidiano, desde um sim-

bolismo sublime até às orgias. Participavam das festividades urbanitas e camponeses, escravos, mulheres, crianças com mais de três anos e velhos. Nessas festividades, além do vinho e da dança, também não podiam faltar: a excitação sexual, as libações e o simbolismo fálico.

A associação de Dioniso à orgia é bastante recorrente na maioria das obras dos historiadores de religião grega no período clássico e arcaico. Eliade (1978) nos fala do orgasmo dionisíaco como significado de celebração de mistérios. Com essa mesma idéia, Burkert (1978) nos fala que, a par das festividades estatais na Grécia Antiga, existiam as festas celebradas por pequenos grupos, colégios e associações de culto - *orgia*. As orgias aconteciam ao som de flautas, ao grito de "evoé", mormente à noite, esgotavam-se até os iniciados atingirem o êxtase. Ainda que *orgia* fosse uma palavra para designar "ritual" em geral, ela era sobretudo utilizada para designar "mistérios". A palavra "*mysterium*" significa o que une os iniciados entre si.

Sob o signo de Dioniso a festa era o momento de deixar-se fruir, de desfrutar o tempo, de não saber como ter o domínio da vida. O arcaísmo de suas festas - as faloforias, as procissões de máscaras e personagens fantasiados, suas relações com a água e o sangue, os excessos de vitalidade de suas epifanias (touro, leão, bode) - o relacionam com a natureza ou, ainda, com a totalidade da vida. Há também os milagres que acompanham sua epifania: a água que jorra das rochas, os rios que se enchem de leite e mel, as videiras que brotam em um dia. Através de sua iconografia, o vemos acompanhado da hera e do pinheiro. Ele está em solidariedade com as plantas, as grandes festas anuais do culto agrário na Grécia Antiga associam Dioniso o deus por excelência da vegetação arbustiva. Suas festas estão envoltas em um especial erotismo, remetem-nos a fecundidade essencial da natureza. Os banquetes que antecipam as orgias e as festas constituem a celebração dos produtos da terra. A comunidade imerge no coletivo e garante sua ligação com o cosmos.

Na obra **A sombra de Dioniso** (1985), Maffesoli expõe a tese de que é na festa, bem mais do que em estruturas abstratas de troca ou circulação, que se opera a passagem da "natureza" à "cultura", passagem pela qual Dioniso se apresenta como o grande mediador. Maffesoli (1985) encontrou no orgasmo, tentativas, ainda que fugazes, de superação do útil e do lucrativo como medida de valores humanos. Para o autor, a orgia é uma busca empreendida pelo indivíduo a fim de perder-se no coletivo, uma maneira de propor a alteridade - ser outro que não aquele do cotidiano. Ele propõe através dos diversos matizes do orgasmo a eficácia da improdutividade, pois o progresso e o trabalho não são mais

imperativos categóricos para o homem contemporâneo. O mito progressista, tipicamente maquinista, que teve seu auge no século XIX, tem, como metáfora do homem, o relógio e a máquina. A partir desse século, essa representação começa a ceder lugar a outras metáforas. A singularidade corporal denuncia que o corpo está mais próximo da obra de arte do que da máquina.

Paralamente ao modelo produtivista de pensar o homem, há outras maneiras de estar no mundo, e o orgasmo, por sua vez, mostra-nos que as possibilidades do corpo não se restringem à produção. Maffesoli (1985) traz à tona a eficácia da improdutividade, da fruição, do gozo, da paixão, do prazer, que o racionalismo relegou ao rol das coisas secundárias.

Eis a questão: ante o laborioso Prometeu, é preciso mostrar que o ruído Dioniso também é figura necessária de sociabilidade. Dora-vante, não se trata de ter o domínio da vida - mas de como promover o seu dispêndio e fruir bem isso. (Maffesoli, 1985, p. 37).

A fim de ser integrado a uma ordem de produção, o corpo viveu subordinado, durante séculos, à polícia de costumes. Por outro lado, sob o rótulo de "vida improdutivo" estava tudo que não se enquadrasse nisso, entre elas as práticas de masturbação e o homossexualismo, que sempre foram alvo de crítica e consideradas como desvio de conduta na cultura judaico-cristã.

Orgia, para Maffesoli (1985), não se reduz ao sexo, é antes um acordo simpático do homem com o cosmos, com a natureza, com os outros, é a pluralidade de formas e possibilidades de existir que abrange inclusive o que é "subterrâneo" na sociedade. Em Dioniso encontramos uma referência de uma força viva que abarca as licenças de qualquer ordem. Em todas as sociedades, há espaços de agitação acompanhados de grande liberdade sexual, e, em alguns casos, a obscenidade é praticamente obrigatória. Nessas transgressões à moral imposta, geralmente, são projetadas todas as insatisfações ou todos os prazeres que não puderam ser obtidos em situação de normalidade. A desordem evoca a pluralidade de valores, é nesse contexto que as paixões incontroláveis são desencadeadas. E os valores que se acham ocultos na estrutura social se revelam.

Se a orgia, no seu sentido mais amplo, é uma dimensão que abarca uma pluralidade de valores, de diferenças, de desordens, de liberdade sexual, de transgressões à moral vigente, o teatro é uma invenção onde todas essas questões têm sido refletidas e expressas, da Grécia Antiga à atualidade. Quanto ao ator, é ele quem vivencia a alteridade,

que se propõe a ser “outro” que não aquele do cotidiano, um outro que lhe é estranho mas que, ao mesmo tempo, lhe é igualmente próximo e habitável. O teatro deve ser um espaço primordial de resistência ao *status quo* e de questionamento às convenções éticas e sociais. Assim como os “mistérios” que unem os iniciados entre si, o teatro congrega um grupo e pode ser visto como uma forma de alteridade. De maneira abertamente declarada, ou às vezes implicitamente, o teatro tem uma predisposição para o envolvimento com o cosmos - é a procura do “sentido coletivo”. O ator ao portar a máscara, busca assemelhar-se ao outro. Esse exercício na busca da multiplicidade da existência, das possibilidades de ser, conserva uma espécie de solidariedade que tem paralelos na fórmula do pensamento mítico, no qual existe um parentesco entre todas as formas de vida da natureza. Essa aproximação é *simpática* e mágica, pois se funda no pressuposto de uma afinidade entre as formas de vida. Simpatia, aqui, nada tem a ver com afetividade; designa, a relação de afinidade entre as coisas. Diz respeito a similaridade: “o semelhante produz semelhante”. Isto é, o efeito se parece com a causa que o produziu.

A experiência de *sair de si* e tornar-se outro que não o mesmo do cotidiano, semente da invenção teatral, tem suas raízes no culto de Dioniso. E, embora a arte teatral tenha se distanciado do universo clássico, essa experiência dionisíaca ainda é atual, é revivida pelo ator contemporâneo. No teatro, o ator mediado por uma “presença” durante a *performance*, sob o olhar do outro, transita em uma pluralidade de imagens, formas e emoções e tem possibilidades de trabalhar a sua corporeidade como experiência vital e exercício de transformação.

O dualismo apolíneo/dionisíaco proposto por Nietzsche (1996) enfatiza a juventude de Apolo, símbolo da harmonia, proporcional em suas formas. Inclusive, nas suas formas corporais, padrão de medida e beleza. O espírito apolíneo é o da idealização grega em torno do homem, tem a medida em uma *pólis* ordenada, masculinizada, onde não há espaço para mulher. Dioniso, por outro lado, é intensamente humano e complexo por detrás de suas diversas facetas; seu corpo foge ao delineamento das formas e não termina na epiderme: estende-se às mulheres, à vegetação, aos animais - enfim à natureza. Na Grécia Antiga, mesmo depois de entrar no calendário definitivo da *pólis*, Dioniso permanece à margem dela, ligado principalmente à religião campesina. No mundo cristão ele foi totalmente banido: as festas em sua homenagem, as *orgias*, consideradas imorais, não eram aceitas em nenhuma instância.

Segundo Dias (1997), a distinção entre apolíneo e dionisíaco, tal como Nietzsche a concebe, apóia-

se na oposição de Schopenhauer entre representação e vontade. Apolo, como deus da luz, da aparência, da ilusão, simboliza o mundo da representação. Isto é, da individuação e da razão suficiente. Nietzsche (1996) fala de Apolo como deus das faculdades criadoras da forma que reina sobre as aparências, a imaginação e o sonho. O homem encontra, em Apolo, a mais sublime expressão do princípio da individuação, a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, “a partir de cujos gestos e olhares nos falam de todo o prazer e toda a sabedoria da aparência, juntamente com a sua beleza.” (Nietzsche, 1996, p. 30). O princípio da individuação é evocado em muitas passagens da argumentação em *O nascimento da tragédia* (1992), sempre com o significado que tem na filosofia de Schopenhauer, “o do poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso.” (Guinsburg, 1996, p.146).

Dioniso, identificado como deus do fluxo da vida e da fúria sexual, manifesta o Uno Primordial, a vontade para além da representação. A embriaguez dionisíaca é o inverso do movimento de produção das aparências, é o processo pelo qual a vontade satisfaz seus impulsos artísticos. A intensificação das emoções dionisíacas gera o colapso do *principium individuationis* e uma volta à origem, à unidade primeira. Esse retorno ao estado natural é uma reconciliação do homem com a natureza.

Nietzsche (1996) procura recuperar o sentido de êxtase promovido pelo mundo grego e perdido pelo homem moderno, individualizado. Também em *O nascimento da tragédia*, o autor ataca na racionalidade socrática, o obscurecimento da emoção e do sentimento na percepção da realidade. Ele defende que os valores gregos foram originalmente produtos da intoxicação dionisíaca. Para ele, os gregos através da dança, do êxtase e do frenesi dos rituais, estavam mais próximos da estética do que a contemplação individualista, desinteressada e racional, da arte. Trazendo o corpo para o centro do debate estético, Nietzsche (1996) intenciona criticar a classe média alemã, caracterizada pelo puritanismo no período que se seguiu à Revolução Francesa e que buscava, nos gregos, o modelo de virtude, educação, liberdade e controle. Para ele, a porção sensual e erótica do corpo constitui o centro da experiência artística, é mais importante que o inquerito da mente.

Dioniso nos serve como uma referência à celebração do corpo intimamente ligado à natureza e à vida. A força viva que encontramos em Dioniso nos remete à natureza erótica e sensual do mesmo impulso que levou as pessoas, em tempos pré-históricos, a celebrar todas as fases da existência. Enquanto houver vida e morte dentro de cada um de nós haverá espaço para Dioniso. Quanto ao seu discípulo mais próximo, o ator, caberá a ele expressar vida e morte que pulsa dentro de si.

NOTA SOBRE O ESTATUTO

O Estatuto da Associação de Estudos sobre a Antiguidade Grega e as relações com o mundo contemporâneo, aprovado em 1994, estabelece a seguinte estrutura:

Associação de Estudos sobre a Antiguidade Grega e as relações com o mundo contemporâneo

Associação de Estudos sobre a Antiguidade Grega e as relações com o mundo contemporâneo

Associação de Estudos sobre a Antiguidade Grega e as relações com o mundo contemporâneo

Associação de Estudos sobre a Antiguidade Grega e as relações com o mundo contemporâneo

Associação de Estudos sobre a Antiguidade Grega e as relações com o mundo contemporâneo

Associação de Estudos sobre a Antiguidade Grega e as relações com o mundo contemporâneo

Referências Bibliográficas:

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

ELIADE, Mircea. *Histórias das crenças e das idéias religiosas*. São Paulo: Editora Zahar, 1978.

LESKI, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso*. Rio de Janeiro. Edições: Graal, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia grega, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. In: Vernant, Jean-Pierre (Dir.). *O homem grego*. Lisboa: Editorial: Presença, 1994.

NOTAS PARA UM ESTATUTO DA AVALIAÇÃO: reflexões sobre a tomada de consciência e as relações entre *fazer* e *compreender*

VERA LÚCIA BERTONI DOS SANTOS

Professora do Setor de Teatro e Educação do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Mestre em Educação pelo PPGEDU. Título da Dissertação: "A estética do faz-de-conta: práticas teatrais na educação infantil". Orientadora: Prof^a. Dr^a. Analice Dutra Pillar. Ano de conclusão: 2000.

RESUMO:

Este artigo busca ampliar a compreensão dos principais conceitos contidos nas obras *A Tomada de Consciência e Fazer e Compreender*, de Jean Piaget, enfatizando as implicações pedagógicas desse instrumental teórico no que diz respeito à abordagem prática do jogo dramático, disciplina fundamental ao processo de cognição em teatro.

PALAVRAS-CHAVE:

Tomada de consciência
Jogo dramático
Ensino do teatro

Introdução

Com o propósito de desenvolver - num breve artigo - algumas das principais idéias suscitadas pela leitura de duas importantes obras de Jean Piaget - **A Tomada de Consciência**¹ e **Fazer e Compreender**² - julguei oportuno incluir uma reflexão que levasse em conta aspectos referentes à minha própria tomada de consciência acerca das relações entre o “fazer” e o “compreender” e entre a tomada de consciência e a conceitualização.

O primeiro desafio que a tarefa parece implicar é a ampliação da compreensão conceitual a respeito de termos que, embora façam parte do nosso vocabulário cotidiano, são, muitas vezes, assimilados ao seu sentido comum³, o que, de início, constitui um importante obstáculo a uma compreensão mais aprofundada (mais conceitualizada) sobre o assunto.

Nesse sentido, procurarei, inicialmente, discorrer sobre alguns pontos centrais da teoria contida em TC e FC para, a seguir, passar a considerar aspectos referentes às implicações pedagógicas desses pressupostos teóricos, especificamente no que tange à importância da avaliação no processo educativo em teatro, área do conhecimento em que desenvolvo a minha prática docente.

TC e FC possuem uma construção semelhante, visto comporem dois volumes dedicados a uma temática complementar, publicados num mesmo ano; sendo assim, após uma breve introdução - onde o autor expõe, de maneira geral, o problema central do qual a obra se ocupa, buscando situá-lo frente às pesquisas já desenvolvidas sobre o tema - as obras apresentam experimentos realizados com crianças que fornecem material para a análise - no caso de TC (Piaget, 1974a, p. 9), “das condutas, das ações materiais às operações” e, em FC (Piaget, 1974b, p. 10), da analogia e das diferenças entre “conseguir”, ou, “fazer com êxito” e “compreender”, que é “próprio da conceitualização” -; por fim, nas “Conclusões gerais”, partindo da retomada dos principais aspectos evidenciados nas situações experimentais, procedem a generalizações e sínteses das principais constatações realizadas, ampliando, assim, a teorização acerca dos problemas enunciados.

Nos tópicos que se seguem buscarei discorrer sobre algumas das principais conclusões apresentadas, respectivamente, em TC e FC, para, nas considerações finais, levantar aspectos que dizem respeito às implicações pedagógicas dos conceitos aqui discutidos.

Sobre a tomada de consciência

A respeito da dinâmica do processo de tomada de consciência Thomas Kesselring (1993),

estudioso da teoria piagetiana, sintetiza os comentários de Piaget em quatro grandes princípios, que merecem ser aqui destacados:

1 o primeiro refere-se à importância da ação (do “fazer”, da experiência) para que se chegue a consciência de um determinado objeto. É através da ativação dos esquemas sensório-motores e operatórios que o sujeito se apropria do conteúdo do objeto;

2 o segundo princípio relaciona-se à “regra da tomada de consciência”. A este respeito o autor menciona a necessidade de obstáculos, de dificuldades, à ação do sujeito, para que haja avanços na tomada de consciência (o que pode ser constatado através das situações empíricas que servem de base à teorização desenvolvida em TC);

3 o terceiro princípio, já referido anteriormente, considera que a tomada de consciência não pode ser compreendida como clarificação de aspectos já presentes (imersos ou obscurecidos) mas, sim, como reconstrução, num patamar superior, de uma sequência de ações coordenadas entre si;

4 finalmente, o quarto princípio sobre a dinâmica da tomada de consciência relaciona-se ao que Piaget denomina recalque cognitivo. Segundo Kesselring (1993, p. 103): “recalcamos aqueles conteúdos de consciência que se acham em contradição com as representações, conceitos ou operações de ordem superior”. Trata-se, em verdade, da recusa, por parte do sujeito, em aceitar ou, até mesmo, perceber, um dado que vá de encontro aos esquemas por ele construídos, ou seja, o sujeito observa, mas não admite, chegando mesmo a suprimir os dados obtidos através da sua observação.

Esses e outros muitos aspectos são amplamente desenvolvidos por Piaget nas Conclusões de TC, quando o autor explica as razões funcionais (o “porquê”) e o mecanismo (o “como”) da tomada de consciência.

De acordo com o autor, ao partirmos do ponto de vista da ação material para passarmos ao pensamento (interiorização de atos), observa-se que “a tomada de consciência procede da periferia para o centro (Piaget, 1974a, p. 198).

Cabe salientar que a periferia não se define pelo objeto e nem tampouco pelo sujeito, mas “pela reação mais imediata e exterior do sujeito em face do objeto” (Piaget, 1974a, p. 198) e o sujeito, que age de acordo com os seus objetivos, assimila o objeto a um esquema anterior e registra os resultados obtidos. Nesse sentido, conforme Piaget (1974a, p. 199):

(...) a tomada de consciência orienta-se para os mecanismos centrais da ação do sujeito, ao passo que o conhecimento do objeto ori-

enta-se para suas propriedades intrínsecas (e, nesse sentido, igualmente centrais), e não mais superficiais como ainda relativas às ações do sujeito.

Para Piaget, a tomada de consciência da ação própria parte da busca de um objetivo relacionado à constatação de um êxito ou de um fracasso. Nessa medida, quando se trata de um fracasso, o fato do sujeito buscar estabelecer as suas razões, ou seja, por que o fracasso ocorreu, direciona a tomada de consciência ao centro (regiões mais centrais) da ação, buscando, portanto, verificar as possíveis falhas de adaptação dos seus esquemas ao objeto. Nessa relação entre a ação e o objeto, ocorrem sucessivas tomadas de consciência que aproximam o sujeito do mecanismo interno (centro) da própria ação, ou seja, da periferia para o centro.

Já quando se trata do êxito, a tomada de consciência progressiva não se vincula aos obstáculos da ação própria, resultando, portanto, do processo de assimilação. Nesse caso, Piaget (1974a, p. 199) conclui:

Determinar para si mesmo um objetivo em face do objeto já é assimilar este objeto a um esquema prático e, na medida em que o objetivo e o resultado do ato permitem que se desencadeie a consciência, embora permanecendo generalizáveis em ações, o esquema se torna conceito e a assimilação se faz representativa, isto é, suscetíveis de evocações em extensão.

Assim, segundo o autor, o processo assimilatório passa a ser um instrumento de compreensão que se ocupa simultaneamente dos objetos e das ações, num contínuo jogo de vai e vem, de modo que as tomadas de consciência do objeto se estendem às da ação, numa relação de interdependência.

Com respeito ao mecanismo da tomada de consciência, Piaget insiste, reiteradas vezes, em desvinculá-lo da idéia de iluminação, pois considera que a tomada de consciência consiste numa conceituação, ou seja, “numa passagem da assimilação prática (assimilação do objeto a um esquema) a uma assimilação por meio de conceitos” (Piaget, 1974a, p. 200).

A idéia de processo de conceituação vincula-se, pois, à de reconstrução, no plano da representação (semiotização) das construções realizadas pelo sujeito, no plano dos esquemas de ações, numa elaboração gradativa, tanto no que se refere aos aspectos materiais das ações do sujeito, como aos aspectos materiais das ações entre os objetos.

Ao tratar das relações entre a ação e a conceituação - que, por sua vez, caracteriza a tomada de consciência - Piaget estabelece três níveis sucessivos de conhecimento:

O primeiro nível (I) é o da **“ação material sem conceituação”**; no que se refere às capacidades de coordenação do sujeito ele é o responsável pelas construções operatórias mais fundamentais, mas estas fogem à consciência; embora seja a fase inicial do processo, não pode ser entendido como um começo absoluto, pois trata-se de uma construção com alto grau de elaboração que retira a sua matéria das fontes orgânicas, mas já pode ser considerado uma reconstrução.

O nível da **“conceituação”** (II) constitui um segundo nível de conhecimento; devido às tomadas de consciência, ele retira os seus elementos do plano da ação, acrescentando a eles as reconstruções que são realizadas a partir do conceito.

O terceiro nível (III) é constituído pelas **“operações formais”**, também denominado “abstrações refletidas” (que pode ser constatado aproximadamente aos 11 – 12 anos de idade), possui um mecanismo formador que consiste em operações sobre as operações, ou seja, operações novas, mas que se constituem (são coordenadas) a partir de operações anteriores.

A partir de um dado momento do processo de conceituação, um aspecto a ser destacado no que se refere à progressividade dos níveis é o caráter dialético, pois cada nível, ao mesmo tempo em que retira os seus elementos do nível precedente, age sobre ele retroativamente. A esse respeito Piaget (1974a, p. 209) exemplifica:

(...) a conceituação do nível II tira seus elementos das ações do nível I, mas num determinado nível, ela age retroativamente sobre as ações dirigindo-as em parte e fornecendo-lhes planos de conjunto e até mesmo às vezes a idéia de meios novos que a ação vai ajustar segundo suas próprias regulações. Com muito mais razão o mesmo ocorre em relação aos efeitos retroativos das conquistas do nível III sobre as construções dos níveis II e I.”

Segundo o autor (1974a, p. 209), é preciso considerar que essas “assimilações recíprocas” influenciadas pelas estruturas superiores só são possíveis “em relação a ações já evoluídas e contemporâneas das conceituações que podem agir sobre elas”. No sentido de aprofundar essas questões, ele anuncia a publicação de **Réussir et Comprendre**⁴, concebida de modo a complementar a teoria desenvolvida em TC.

Das relações entre o fazer e o compreender

No capítulo introdutório de FC, Piaget (1974b) refere-se à dificuldade de se solucionar o problema das relações entre a ação e o pensamento utilizando-se como instrumental apenas a pesquisa histórica ou etnológica, ou seja, sem a colaboração de uma análise psicogenética.

Assim, ao enfatizar a diferença qualitativa entre o “fazer” e o “conhecer”, bem como a defasagem temporal existente entre as duas condutas, o autor alerta para a necessidade de examinar a hipótese de que o “conhecer” filia-se ao “fazer”. A partir dessa hipótese, ele delinea o problema do qual a sua obra se ocupa, tal seja: “compreender o próprio mecanismo dessa filiação como transformação” (Piaget, 1974b, p. 09).

Considerando a importância de uma etapa preliminar ao exame das relações entre “fazer” e “conhecer”, Piaget (1974b) refere-se à obra TC, na qual buscou, através de uma análise psicogenética, demonstrar a existência de ações complexas, de êxito precoce, que possuem todas as características de um saber (definido como um “saber fazer”) e que a transformação desta forma prática de conhecimento para o pensamento ocorre mediante sucessivas tomadas de consciência.

Nessa concepção, cabe salientar que a tomada de consciência é entendida como um mecanismo altamente dinâmico e não pode ser restringida à idéia de iluminação súbita ou de esclarecimento, como poderia supor, por exemplo, a teoria da Gestalt, de inspiração apriorista⁵, mas, consiste “numa conceituação propriamente dita” (1974b, p. 10), sem, no entanto, resumir-se a ela.

Para o autor: “(...) a ação em si mesma constitui um saber, um *savoir faire*, autônomo e de uma eficácia considerável (Piaget, 1974 a, p. 207)”, análogo e, ao mesmo tempo, diferente da conceituação.

A conceituação, por sua vez, implica “transformação de esquemas de ação em noções e em operações” (1974b, p. 10) e produz-se, através de tomadas de consciência, após o êxito prático (momento em que o próprio sujeito não consegue, ele próprio, “ver” que características – segundo o autor, totalmente “observáveis” –, na sua própria ação, asseguram o referido êxito).

Nesse caso, a idéia de “êxito precoce” em relação à conceituação, tão enfatizada por Piaget, parece explicar-se pela própria inconsciência do sujeito que age, ou pela ausência de registro pela consciência, obstaculizando o que o autor chama de “compreensão conceitualizada” por parte do sujeito.

Notas para um estatuto da avaliação

Compreender consiste em isolar a razão das coisas, enquanto fazer é somente utilizá-las com sucesso, o que é, certamente, uma condição preliminar da compreensão, mas que esta ultrapassa, visto que atinge um saber que precede a ação e pode abster-se dela (Piaget, 1974a, p.179).

As análises das situações experimentais e as teorizações realizadas a partir da minha interação com as leituras e discussões envolvendo as obras TC e FC de Piaget convocam-me a pensar as relações entre o “fazer” e o “compreender” no que diz respeito à interação das crianças com o jogo dramático, disciplina do conhecimento teatral caracterizada por um constante “fazer” e “refazer”, que constitui a matéria prima do conhecimento prático das crianças sobre o teatro.

Ora, no que tange à prática dramática com crianças, entre professores de teatro, ouve-se muito falar em avaliação, em debate, após a apresentação de uma improvisação teatral, mas a que objetivos são subordinados tais momentos de avaliação? Ao propormos a um grupo de crianças que pensem a respeito do jogo que acabaram de realizar, será que temos suficiente clareza sobre o que realmente estamos querendo ou estamos apenas cumprindo uma espécie de protocolo que institui a avaliação como um momento obrigatório da experiência teatral em sala de aula?

Não se trata aqui de responder de forma cabal a essas indagações, mas, sim, refletir sobre o significado e os objetivos aos quais se vinculam as situações de aprendizagem que propomos às crianças.

A esse respeito, Jean- Pierre Ryngaert, autor de **O Jogo Dramático no Meio Escolar**, esclarece alguns pontos que me parecem fundamentais à essa reflexão.

Ao detectar o “debate” como a forma mais elementar de reflexão coletiva sobre o conteúdo do jogo que acaba de ser apresentado, Ryngaert pondera que a sua abordagem tende a habituar os jogadores a considerarem a ação de jogar apenas um momento da atividade e os espectadores a desenvolverem a qualidade da sua atenção no momento da audiência.

Na concepção de Ryngaert, a prática do debate vincula-se a três grandes objetivos:

1. Tomar consciência das ações representadas. Ao constatar a influência das imagens apresentadas pela televisão e pelo cinema nas criações cênicas dos seus alunos, Ryngaert (1981, p. 182) refere-se à criação de “um mundo onde os atos já não têm

consequências", um mundo que entra no domínio do espetacular, nesse caso, o objetivo do debate é "levar os alunos a tomar consciência do alcance dos seus atos". Para ele é preciso oportunizar ao grupo de jogo a reflexão sobre os "laços que podem existir entre uma cena reduzida a estereótipos e a realidade".

2. Dar a conhecer as motivações das ações. Para o autor é preciso que os alunos sejam capazes de ultrapassar o "quadro limitado das ações" e, conhecendo as motivações das ações das personagens que representam, conferir-lhes espessura. Nesse sentido, Ryngaert (1981, p. 184) propõe uma "crítica ao conteúdo" do jogo, mas não para recair sobre os seus aspectos morais, e, sim, para "tomar consciência da complexidade do real".

3. Revelar os estereótipos. Quanto a este aspecto, o autor refere-se à necessidade de que se aprenda a identificar os estereótipos, os "lugares comuns" que nos são impostos pela sociedade; na sua concepção, o jogo dramático que ratifica e enaltece o estereótipo não cumpre o seu papel educativo. A esse respeito Ryngaert (1981, p. 184) observa:

É característico que as famílias jogadas (mesmo se são "verdadeiras") reproduzem obstinadamente os estereótipos da ideologia dominante. As criadas são feitas para serem exploradas, as mães para sucumbir sob o peso das tarefas domésticas e os pais para dormir a sesta ou ralhar com os filhos. Já se denunciou muito a função reprodutora da escola para que se insista mais neste ponto e se volte a cair nos mesmos erros.

De modo geral, Ryngaert (1981, p. 181) considera que o debate realizado após a apresentação de um jogo dramático constitui "um meio limitado porque marca um regresso à palavra (e, portanto, aos hábitos escolares) depois do discurso ter sido fixado em formas mais variadas e originais". Nessa medida, ele chama a atenção para o papel do professor de teatro como um "animador", que deve buscar familiarizar o seu grupo com essa prática, de modo que qualquer aluno possa tomar a iniciativa e "propor aos seus camaradas pistas de reflexão".

Nesse sentido, considero que os princípios contidos em TC e FC constituem um importante instrumental para que o professor possa estruturar e organizar efetivas situações de aprendizagem, que possibilitem ao seu grupo de alunos interagirem entre si e com o jogo dramático de modo a retirarem, das suas próprias ações o material para que possam construir generalizações e conceituações.

A construção da teatralidade é uma tarefa a ser realizada coletivamente, mas cabe, a cada professor e a cada aluno construí-la à sua maneira.

Notas:

- 1 A obra será referida neste trabalho por TC.
- 2 A obra será referida neste trabalho por FC.
- 3 Refiro-me a uma compreensão própria do *senso comum*. Vide Abbagnano (1998, p. 873). De acordo com Piaget (1974a, p. 197): "para o senso comum do psicólogo, a tomada de consciência consiste apenas em uma espécie de esclarecimento que não modifica nem acrescenta nada, a não ser visibilidade ao que já existia antes que se lhe projetasse luz".
- 4 Título original da obra **Fazer e Compreender**, também publicada com o título de **Vencer e Compreender** (Edições Melhoramentos em co-edição com a Editora da Universidade de São Paulo), cuja tradução literal é "fazer com êxito e compreender".
- 5 Em **O Nascimento da Inteligência** (1936, p. 356) Piaget expõe as suas divergências ao apriorismo: "uma *Gestalt* não tem história porque não leva em conta a experiência anterior, ao passo que um esquema resume em si o passado e consiste sempre, portanto, numa organização ativa da experiência vivida".

Referências Bibliográficas:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KESSELRING, Thomas. *Jean Piaget*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PIAGET, Jean. [1974 a] *A tomada de consciência*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.
- . [1974b] *Fazer e compreender*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.
- . [1936] *O nascimento da inteligência na criança*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- RYNGAERT, Jean- Pierre. *O Jogo Dramático no Meio Escolar*. Coimbra: Centelha, 1981.

PIPPO DELBONO

“DO ESTERCO NASCE A FLOR”

Uma conversa com o diretor do polêmico espetáculo **Barboni** (Vagabundos), que reúne atores profissionais e pessoas rejeitadas pela sociedade. O espetáculo foi apresentado no Porto Alegre em Cena - 2000, no Teatro Bruno Kiefer.

Foto reprodução



Bobó (à esquerda) e Pippo del Bono em **Barboni**.

PIPPO DELBONO é um diretor que se utiliza do teatro para mostrar uma experiência de vida. Em 1983, na Dinamarca, Pippo participava de um atelier internacional dirigido por Iben Nagel Rasmussem, do Odin Teatret, e iniciou a colaboração artística com o ator e dançarino argentino Pepe Robledo. Desse encontro surgiu o espetáculo *Il Tempo degli Assassini* (O Tempo dos Assassinos), apresentado na Itália em 1986 e durante 10 anos em diversos países como Suíça, Espanha, Alemanha, Peru, México, Argentina e Iraque. Durante a tournée ao exterior é que ocorreu o encontro com Pina Bausch, que convidou ambos a participarem do espetáculo **Ahnen**, na Alemanha. Desde 1989, juntamente com atores e dançarinos provenientes de experiências e países diferentes, realizou *Morire di Musica* (Morrer de Música), *Il Muro* (O Muro), *Enrico V* (Henrique V), de Shakespeare, produzido pela Universidade de Parma, e *La Rabbia* (A Raiva), dedicado a Pasolini. **Barboni** é o resultado de uma oficina realizada em 1997 no manicômio de Aversa. Lá Pippo conheceu Bobó, de 63 anos, surdo-mudo, microcéfalo, interno durante quase 40 anos nesse manicômio. Outros também entraram no grupo, entre eles Armando, paraplético que vivia com suas muletas pelas ruas de Nápoles, e Mr. Puma, cantor de Rap. Composto por 12 integrantes, Barboni representa a última etapa no processo artístico da companhia e faz poesia cênica ao unir as histórias reais de vagabundos a passagens de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Cena — Como gostas de ser chamado pelos integrantes do teu grupo?

PIPO — Certamente de Pippo. Não poderiam chamar-me de diretor porque essa figura existe na prática, mas não há uma relação de destaque entre mim e os atores.

C — Como consideras o trabalho que se realiza no espetáculo *Barboni*: é um *working progress*, *performance art* ou *espetáculo teatral*? Há uma maneira particular de definir este espetáculo?

P — Como espetáculo teatral. Absolutamente não como *working progress*, pois há um sentido de teatro, que tem sua existência ali, tudo está à vista do espectador e isso é um sentido de espetáculo. Mas não significa que esse seja um trabalho em *progress*, do qual tiraremos a técnica de cena e as coisas “se tornarão”. Esse já é o sentido do espetáculo, com esse ritual de encontro nessa dimensão de um quase não-teatro, mas com todos os elementos dramáticos do teatro.

C — Em que momento da tua vida optaste por fazer um tipo de teatro que, se não propriamente de resistência, é um teatro à margem do tradicional, comercial, convencional que é feito?

P — Eu comecei estudando e fazendo um teatro tradicional, depois, um pouco casualmente, comecei a seguir experiências no mundo que me emocionavam mais, que me davam alguma coisa mais importante, e assim fui estudar na Dinamarca. Trabalhei no Odin, trabalhei com Pina Bausch, ou seja, segui experiências importantes de professores. Não professores convencionais, mas mestres de grande importância. Um teatro não tradicional, mas de grande técnica e conhecimento teatral e não simplesmente um teatro não tradicional.

Também lecionei com Pepe (Robledo) em uma escola muito importante de teatro de tradição, como por exemplo, a escola Cívica de Milão, na Itália, que é a principal escola de teatro de tradição. Há dez anos atrás eu lecionava ali, por exemplo. O desejo principal era o de comunicar com o público. E com públicos diferentes, pois nunca gostei da ideia de um teatro de tradição que, no fundo, é feito somente para um público de gente culta.

C — Com relação aos atores do espetáculo: o que motivou a reunião desses atores? O que faz com que vocês permaneçam durante vários anos neste espetáculo?

P — Acredito que seja por vários motivos. Tem um aspecto comunitário entre nós. Bobó, por exemplo, vive na minha casa. E isso já quer dizer muito. Existem algumas coisas que vão além do teatro porque senão resultaria muito estranho que nós fizéssemos teatro juntos e que depois nossas vidas não se integrassem de alguma maneira. Essa é a primeira coisa. E o que as pessoas percebem em *Barboni* é também uma relação humana, que existe realmente também fora do teatro. Talvez por isso o grupo continue unido.

C — Há algum ponto em comum entre os atores, ou acreditas que a diversidade entre eles seja importante de ser trabalhada no espetáculo e que com isso já se tenha uma unidade?

P — Gosto de pensar que a companhia seja um conjunto de pessoas diferentes, um encontro entre pessoas diferentes, a vida é feita de pessoas diferentes. Tudo o que acontece, o racismo, a emigração, tudo isso que na Europa é algo bastante forte é porque não se aceita o diferente. Há sempre um problema com o diferente. Então uma companhia que tem como elemento de base pessoas diferentes, parece-me uma experiência importante de crescimento para cada um de nós.

C — Sobre as cenas do espetáculo: há algumas cenas bastante insólitas em *Barboni*. Há algum critério na tua escolha dessas cenas?

P — Gosto de muitas formas de linguagem. Nós usamos a música, a dança, as palavras, a poesia e também textos de teatro. Também, e não somente textos de teatro, como o *Esperando Godot*, por exemplo. A fotografia, a pintura... há muitas coisas que intervêm em uma composição. Há uma história, há um sentido, há uma emoção que quer ser contada. Há uma passagem de emoções que são antes minhas, como diretor e depois também do público. Para passar essas emoções, muitas vezes, é importante pegar outras cores, outras formas de expressão, outras qualidades, para fazer com que o espetáculo seja um pouco como uma viagem. Eu

gosto da idéia de uma viagem, não penso imediatamente em uma coerência. Minha coerência é não lógica, como a coerência de uma pintura cubista, onde não pode existir um vermelho que seja mais ou menos vermelho, tem de ser aquele vermelho, aquele equilíbrio de cores e de tons. E eu me sinto muito cubista, nesse sentido. Em certos momentos digo: "Isso é assim" ou "Isso não está bom", e não sei por que não está bom, mas sinto que uma cena está boa e a outra não está. Gosto de, no início do processo, fazê-los trabalhar em cima de improvisações. Cada um traz algum desejo seu, como o de liberdade... Respondendo também à pergunta anterior, onde só falei das diferenças, acho que é comum a todos do elenco o desejo de permanecer nesta experiência, de estar numa experiência de teatro com liberdade. Frequentemente, quando trabalhas em outras companhias, é difícil sentir essa liberdade porque estás um pouco dentro de um processo de encenar um texto, uma personagem. Eu prefiro que as pessoas, no início, sejam livres, façam realmente o que mais desejam fazer. Prefiro que os atores sejam artistas, e não somente intérpretes. Depois, começo a procurar os fios, a amarrá-los, cortá-los, como no cinema.

C — Essa liberdade de que falas ocorre antes da definição das cenas ou continua mesmo durante as apresentações?

P — Não, essa liberdade é uma liberdade que acontece antes. Depois não há mais essa liberdade, no sentido de que há uma casualidade aparente no trabalho, mas na realidade não há nada de casual. As cenas de ontem são exatamente as mesmas de hoje. Há pequenos momentos de improvisação, como no jazz, por exemplo. Bobó, principalmente ele, pode talvez soprar uma vez mais (Bobó toca um trompete), fazer um sinal uma vez mais, mas coisas muito pequenas, muito pequenas. A partitura é toda idêntica, porque senão é muito difícil. A liberdade, no começo, é fazer aquilo de que mais tens vontade, depois, quando o espetáculo já vem sendo apresentado, é encontrar uma vida no interior de uma partitura física, precisa. Ali reencontras uma liberdade. São duas maneiras diferentes de liberdade, aparentemente opostas. No início, a liberdade é fazer o que tens vontade, improvisar, falar a respeito de qualquer coisa, seguir os teus desejos de dançar, de vestir um figurino... Depois, a liberdade está em repetir, sempre igual, uma mesma coisa, uma mesma partitura, e, nesse, aspecto minha formação no Oriente está sempre muito presente, pois o Oriente é muito rigoroso. E nesse repetir, encontrar a liberdade e descobrir almas diferentes para repetir sempre igual.

C — "...Dos diamantes não nasce nada, do esterco nasce a flor..."?

P — Sim, pode-se dizer que essa é uma mensagem do

espetáculo, um sentido preciso do espetáculo. É o que eu conto no texto em que falo da minha experiência pessoal, no início do espetáculo, e é aquilo que aparece no trabalho da nossa companhia. Nós somos uma companhia em cujos espetáculos — porque **Barboni** é um deles, mas existem outros com o mesmo elenco — acredito que criamos um processo de felicidade no público, e a mim interessa um processo de felicidade. Não me interessa uma provocação que seja somente uma provocação. Gosto de encontrar as pessoas, e não me distanciar delas. Gosto que estejamos todos no mesmo nível. Mas para isso, essa felicidade não é uma felicidade como a da televisão, onde fazemos de conta de que nada está acontecendo, somos todos felizes e não vemos que no mundo as pessoas morrem porque há catástrofes; há guerras; há pessoas que, como Bobó, ficaram 50 anos em um manicômio; há dor. Não, essa dor existe, e nós a vemos, mas fazemos uma trajetória. A essa dor dá-se também um valor, um valor forte, pode ser uma experiência forte. Eu, por exemplo, sou budista. Aqui no Brasil há muitos budistas. Em São Paulo, havia vários. E na minha companhia vários são budistas: a metade, mais ou menos. Praticamos com dificuldade, porque os artistas são uma categoria que está sempre um pouco demais com a cabeça e pouco com a simplicidade, mas a estrada é aquela...de chegar até as pessoas através das experiências de dor. As experiências de dor são oportunidades de crescimento, grandes oportunidades de crescimento. Essa foi a minha experiência de vida, muito pessoal, que contei no livro que vocês depois poderão traduzir. Podemos fazer uma edição brasileira, seria muito bom. Já o estamos traduzindo na Argentina e na França, e essa é a experiência "... do esterco nascem as flores...", que é cheia de significado. Essa é uma música de Fabrizio de André, que é um cantor e compositor genovês que morreu a pouco. Era um cantor que falava de prostitutas...

C — Depois de alguns anos fazendo esse espetáculo, a companhia já começa a pensar num próximo? O que vem por aí?

P — Além do **Barboni**, já fizemos um outro espetáculo que se chama **Guerra** e no qual Bobó também é o protagonista. Acrescentamos algumas outras pessoas neste espetáculo, como músicos ao vivo, um menino *down* e um mendigo que encontramos em Nápoles enquanto fazíamos **Barboni**. Esse espetáculo girou bastante pela Itália esse ano, e é um espetáculo com a mesma companhia, no fundo, mas com qualidades diferentes. **Guerra** tem momentos muito corais, e **Barboni** não tem essa coralidade. Em **Guerra**, por exemplo, Bobó é um personagem não cômico, mais dramático. Bobó tem uma poesia em **Guerra** que é diferente

de **Barboni**. Em *Guerra* ele faz coisas muito simples e consegue ser completamente magnético. Há um momento, em *Guerra*, no qual eu falo a respeito de Hiroshima, da guerra, e o espetáculo começa com a entrada de Bobó com flores e com uma música muito bonita. Ele fica com essas flores na mão e olha. E é realmente catalisante a sua presença, há algumas fotos no livro. É catalisante esse seu estar em cena, é difícil estar em cena assim e atrair essa coisa. E há esse mundo, essa poesia, a guerra, mas a guerra no sentido da guerra dentro do homem, em que tudo se transforma. Há uma cena coletiva que dura 20 minutos e que é uma sala que, pouco a pouco, começa a esfacular-se. As pessoas tornam-se monstros. Uma cena muito difícil. Agora o grupo já a faz bem, estão todos em cena. Esse foi o espetáculo logo após **Barboni**. Depois fizemos *Esodo* (Êxodo), um espetáculo com extra comunitários, sempre com o mesmo elenco, exceto Armando, que ficou um pouco de castigo. Armando é napolitano, e nós somos muito reais. Nunca ficamos tratando-o de "coitadinho", isso não existe na nossa companhia. "Coitadinho" dizem aquelas senhoras *chic* que vêm o aleijado na rua. Nós, que convivemos todos os dias, somos muito diretos. E como Armando enchia um pouco o saco, deixei-o de fora dos dois últimos espetáculos e agora está muito melhor, entendeu a necessidade dessa experiência. E de qualquer forma **Barboni** está sempre viajando pelo mundo e por isso nós nos vemos sempre. Em *Esodo*, há também um menino muito bonito que vem do Saara. No Saara estão as pessoas que foram mandadas embora do Marrocos. Há também um menino do Líbano e uma menina albanesa e todos os outros: Bobó, Gianluca. E esse foi um encontro entre outras diferenças. Bobó tem, também em *Esodo*, um partitura muito importante. Ele faz um personagem de um general, tipo Hitler, com chapéu e bigode, que faz um discurso de Charlie Chaplin em *O Grande Ditador*. Somente Bobó poderia fazer Hitler. Depois, em um dado momento, ponho uma música *reggae* de Bob Marley e ele começa a dançar.

Nesse verão fizemos uma nova coisa, muito grande, com 35 pessoas, que chama-se *Il Silenzio* (*O Silêncio*) e que nasceu em um lugar na Itália onde um terremoto destruiu a cidade. Ali construiu-se um grandíssimo lençol de cimento onde nós fizemos a encenação. Por enquanto fizemos apenas este evento e nesta versão está toda a companhia. Mr. Bobó, por exemplo, trabalha sempre com Lucia, que é essa menina que, em **Barboni**, põe os objetos, e que é seu grande amor. Então, em *O Silêncio*, finalmente, o casal são eles dois. Bobó e Lucia são duas espécies de palhaços. Depois de **Barboni** já trabalhamos bastante. Temos mais ou menos um espetáculo a cada ano. Agora, por um tempo, não tenho intenções de criar nenhum outro.

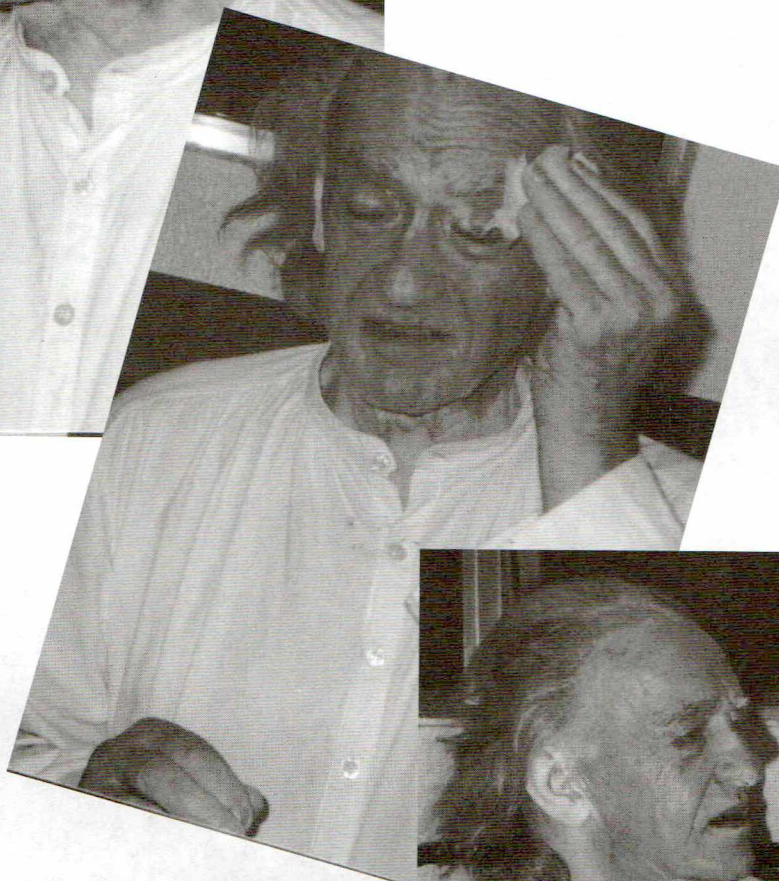
C — Essa revista na qual publicaremos tua entrevista, pertence a uma escola de teatro onde há muitos jovens. Tens algum conselho para esses jovens atores? O que é importante para ser ator?

P — Uma coisa que eu, ensinando em escolas de teatro, pude verificar e que, me parece que talvez não seja tão problemático na América Latina como na Europa, é que freqüentemente a arte do ator torna-se um ofício um pouco *chic*. E nós sempre lutamos para que isso não acontecesse, para que o ator aprendesse como um músico, como um cantor. Para que aprendesse uma técnica, mas permanecesse, ao mesmo tempo, muito humilde, sempre. O que o ator tem de entender é que o que está fazendo é oferecer-se para comunicar alguma coisa com as pessoas. O "ser bom", no fundo, não interessa a ninguém. É bonito o fato de que o ator coloca-se à disposição para comunicar com as pessoas. É essencial uma atitude de humildade. Vi o espetáculo de Peter Brook (*Le Costume*) e aqueles são atores humildes. Por isso me sinto próximo a Peter Brook, mesmo que ele nunca tenha assistido **Barboni**. Gostaria que o assistisse, algum dia o assistirá. Há algo de próximo entre nós, mesmo sendo nossas experiências diferentes. Amo muito Peter Brook e acompanho o seu trabalho. Há essa proximidade entre nós. Seus atores são humildes e por isso me tocam, gosto deles, me comovem, amo-os... porque são humildes.

Memória

ENTREVISTA

LINEU DIAS



Fotos: Márcio Müller

Lineu Dias no camarim do Teatro de Câmara após o espetáculo **Beckettianas 3**, durante o Porto Alegre em Cena - 2000.



A entrevista, originalmente, foi gravada no saguão do Hotel Master Express e posteriormente transcrita por Márcio Müller. A revisão foi feita por Flávio Mainieri e Márcio Müller.

Cena — Nós estamos aqui, dia 30 de setembro de 2000, Flávio Mainieri e Márcio Müller...

Lineu Dias - Num sábado...

C — Num sábado, conversando...

LD - Às 17:45 da tarde...

C — Conversando com Lineu Dias antes do espetáculo Beckettianas...

LD - *Beckettianas* número 3. Bom, eu vou tentar lembrar para vocês a fundação do Curso de Arte Dramática. Deve ter muita lacuna nessa minha recordação, não que eu tenha esquecido por causa da passagem de tempo, mas pela minha posição na época. Eu me lembro exatamente duma coisa: eu tinha vinte e poucos anos e eu estava sem emprego e um dia na rua, ali perto da Rua da Praia, numa travessa, eu encontrei o João Francisco Ferreira, um escritor. Ele perguntou se eu não estaria interessado em trabalhar na Faculdade de Filosofia como secretário do Professor Luís Pilla. Eu topei porque tava precisando de trabalho, não é? O meu ideal mesmo era ser ator de teatro e também escrever. Eu participava de um grupo de pessoas assim, eram jovens e todos tinham aquela idéia de formação e criação de algum tipo de trabalho e pensamento. Eu não estava tão interessado em trabalhar, mas eu precisava. O que eu queria realmente era continuar com as minhas coisas, mas esse trabalho, na Faculdade de Filosofia, realmente era interessante porque era um expediente curto, só umas quatro horas por dia e um lugar assim, que eu já tinha um certo conhecimento. A Faculdade de Filosofia ficava ali na URGs, perto da Redenção. Comecei a trabalhar lá e aí o Prof. Luís Pilla motivado por... eu não lembro qual foi exatamente a motivação, mas o prof. Pilla organizou a idéia desse curso e convidou o Ruggero Jacobbi, eu acho que precisaria de alguém que estivesse mais ao par assim, dessas coisas de alta cúpula. O que levou eles a fundar esse Curso? Havia um movimento teatral muito forte na cidade...

C — E tu fazias parte dele?

LD - Eu fazia parte desse movimento, tínhamos vários grupos de teatro, tinha o Teatro Universitário, o Teatro de Equipe, o Clube de Teatro, eram esses os principais. Ainda havia outros movimentos de teatro, até bem interessantes e importantes, era uma coisa da época, sabe? Eu acho que em todo Brasil, naquela época, foi final da década de 50, havia uma certa expansividade, uma facilidade de verbas talvez, porque em todo Brasil surgiam

escolas de teatro nas Universidades. Talvez tenha sido essa moda, tinha a Universidade de Teatro da Bahia, tinha a escola de teatro da Universidade do Pará, escola de teatro da Universidade de Minas Gerais. Talvez algumas outras que eu não estou lembrando, parece que no Paraná também. Talvez tenha sido essa moda entre as autoridades, os poderes públicos de dar essa atenção para o teatro. Interessante analisar porque nessa época aconteceu tudo isso, né? Por que havia? Talvez fosse também o fluxo da formação do novo teatro brasileiro, através do TBC, dos Comediantes, daqueles críticos que surgiam, daqueles diretores, aqueles amadores que iam surgindo, aqueles atores, aquele movimento todo que se criava. Foi o fluxo da época, curioso, né, porque atualmente não existe mais esse interesse pelo teatro, eu sinto isso...

C — E pela cultura em geral.

LD - É, mas como eu vivo mais no mundo do teatro, eu sinto que não há esse interesse pelo teatro em relação aos poderes públicos. É uma coisa da época. Eu não sei por indicação de quem, eles chamaram o Ruggero Jacobbi, talvez o Fernando Peixoto, ele tem um livro sobre o Rio Grande do Sul, talvez ele fale sobre isso também. Então o Fernando Peixoto, eu não sei se ele já era amigo ou se ele se tornou muito amigo do Jacobbi com o trabalho aqui. Eu tenho a impressão que foi essa segunda hipótese. A minha sensação é essa. Eu não sei quem teria indicado o Ruggero Jacobbi, que era um intelectual brilhante, um homem maravilhoso, um homem muito bonito, falava muito bem e todo mundo... Ele tinha uma reputação em São Paulo, porque ele foi pra lá como diretor do TBC. Ele tinha a reputação de ser um intelectual brilhante, porém, um diretor de teatro mais ou menos indiferente. Apesar dele ter feito uma montagem do *Mentiroso* do Goldoni, com o Sérgio Cardoso, que ficou com fama de ser uma coisa antológica. Talvez o Ruggero se sentisse um pouco esgotado lá em São Paulo, é bem possível, naquele tipo de vida, mas ele estava trabalhando, pelo que me consta, bastante ativamente.

C — E Lineu, a tua participação no Curso...

LD - Eu posso continuar essas divagações?

C — Sim, claro.

LD - Então o Ruggero veio pra cá e ele teve bastante dinamismo. O Prof. Pilla me disse: "Olha, já que você se interessa por essas coisas de teatro, eu vou transferir

você do meu departamento para ser secretário do Ruggero Jacobbi, na formação do Curso de Arte Dramática.” Então eu acompanhei toda aquela organização do Ruggero, vivia batendo à máquina, inclusive essa aula inaugural que está publicada na revista CENA. Organizava o negócio de aulas, horários, alunos, os testes iniciais. Particpei de toda essa coisa, porque havia um grande movimento em torno disso. Os testes iniciais foram realizados publicamente, os atores eram escolhidos através de testes. São coisas que eu vou me lembrando, né. E eu ficava assim, meio burocrata, meio com inveja daqueles caras lá fazendo exame e eu não, mas ele não pensava em mim como ator, eu era uma pessoa bastante tímida também, apesar de já ter feito alguns trabalhos...

C — Tu já tinhas experiência com teatro, então?

LD - Sim, eu havia até ganhado um prêmio, um *Negrinho do Pastoreio*, no primeiro ano que eu fiz ativamente teatro, no Teatro Universitário...

C — Em que ano foi?

LD - Isso foi em 1957, no ano em que eu encontrei o Antônio Abujamra, por acaso, na rua e ele me perguntou: não queres fazer teatro? (Risos.) Era assim que se falava na época. E eu disse quero. Eu já tinha feito anteriormente, no teatro do estudante, uma participação e tinha obtido também um resultado bastante favorável, mas isso em 1949, antes de eu entrar na faculdade, essas coisas... Depois eu fiquei sem fazer e aí havia uma montagem de um texto do Paulo Hecker Filho, chamado *O Provocador*. Havia sido chamado um diretor do Rio de Janeiro, eu acho até que ele era paulista, mas morava no Rio, chamava-se Mário de Almeida. O Mário de Almeida ia dirigir esse espetáculo para o Teatro Universitário, era uma peça que tratava do confronto entre um pastor protestante e a sua equipe que faziam pregações em praça pública e um jovem que estava provocando. Havia uma série de personagens, era uma peça de muitos personagens e eu fazia o pastor e o Fernando Peixoto fazia o provocador...

C — Em que teatro vocês apresentaram?

LD - Nós apresentamos isso, por incrível que pareça, no Instituto de Belas Artes, aquela multidão de atores naquele teatrinho, com aquele palco. Eu tenho a impressão que foi ali, mas não posso jurar, mas acho que no São Pedro não foi, viu? Não era fácil conseguir o São Pedro, assim duma hora para outra, eu acho que foi no Belas Artes mesmo, que era a nossa *alma mater*, o nosso núcleo de trabalho, né? Com esse trabalho do pastor e, logo em seguida, o professor de *A Lição* de Ionesco, no mesmo ano, é que eu ganhei o prêmio de melhor ator, o *Negrinho do Pastoreio*. Esse prêmio durou pouco tempo, acho que só dois anos. Era muito bonito, uma estatua do Vasco Prado e era dado pelo jornal Folha da Tarde. Na época, jornal muito popular, de grande saída e onde, eu espero não estar misturando as coisas, o Fernando Peixoto já estava trabalhando como crítico. Por isso eu acho que o Fernando deve ter tido uma impor-

tância grande nesse negócio da fundação da Escola. Eu fiquei fora destes testes, destas coisas, porque eu trabalhava pra burro, o Ruggero era muito exigente. Depois foi escolhido, com a aprovação do Ruggero, o local, um antigo laboratório farmacêutico, ali na Venâncio Aires, esquina com uma ruazinha que eu não me lembro mais o nome, que era bem ao lado da Escola de Cadetes, da Escola Militar. Então ali se formou a Escola. Começaram imediatamente os ensaios do *Egmont*. Lembro mais dos ensaios do *Egmont*, porque, sabe, o *Egmont* foi um grande espetáculo, uma grande produção, com um grande número de atores, de figurinos, música de Beethoven tocada pela OSPA, cenários. Eu até trabalhava como figuração no *Egmont*. Depois acho que saí, deixei de ser o secretário. Em 1958 eu estava trabalhando, eu continuava trabalhando ativamente no teatro. Em 58 eu estava trabalhando no *Esperando Godot*, que era uma montagem dirigida pelo Luis Carlos Maciel. Trabalhava eu, o Paulo José, o Mário de Almeida, esse diretor, o próprio Luis Carlos Maciel e o Paulo César Peréio.

C — Mas não tinha vínculo com a Universidade?

LD - Não, era sempre o Teatro Universitário. Dessa vez o Teatro Universitário associado ao Teatro de Equipe. Continuei trabalhando ainda na Universidade, como secretário. Devia ser um secretário bastante relapso, eu imagino, porque eu fazia tantas outras coisas... Eu me lembro que o Ruggero tinha uma frase sobre mim, que eu até nem devia falar, mas foi o que eu mais lembrei dele, diz assim: “Quando o Lineu parar de se justificar, os céus vão respirar aliviados...” (Risos.) Quer dizer que eu devia cometer mil falhas, por causa dos meus excessos de ocupações. Depois de alguma forma eu saí da Faculdade, saí do Curso de Arte Dramática, deixei de trabalhar lá. Sei dizer que, em 1960, eu ganhei uma bolsa de estudos para os Estados Unidos. Talvez tenha sido essa a razão, acho que foi essa razão. Agora eu estou me lembrando que o Professor Pilla me deu uma carta de recomendação para a bolsa. Ele era muito simpático comigo. Eu lembro também que, quando eu pedi a recomendação para ele, ele era um cara muito bacana, um homem muito bonito, sabe? Eu fui pedir a recomendação e lá tinha um ítem que dizia assim: a estabilidade da pessoa. Ele olhou pra mim e disse: (Incompreensível.) Eu fiquei quieto, aí ele fez a recomendação. Não era bem essa palavra estabilidade, mas era uma palavra semelhante. Então eu saí do Curso de Arte Dramática por causa da bolsa de estudos.

C — E era uma bolsa pra estudar o quê?

LD - Pra estudar teatro na Universidade de Yale...

C — Mas a tua formação não é teatral, a tua formação acadêmica?

LD - Nós todos éramos auto-didatas. Eu me formei na faculdade de Direito, mas nunca advoguei, nunca me registrei na Ordem, nunca fiz nada e o meu curso, é melhor falar logo, o meu curso foi feito com bastante cinismo. Estudei muito no primeiro ano pois acreditava que ia ser advogado. Naquela época, simultaneamente, nós jo-

vens começávamos a conviver com a UDN, que estava se formando. Era o tempo do fim do Getúlio e o começo da UDN, no tempo da eleição do Gaspar Dutra. E quanto mais eu convivia com aqueles políticos da UDN e com aquela gente, mais chato eu achava aquilo e mais eu achava que eu não tinha nada que ver. Ai é que vem o cinismo. Eu pensei bem conscientemente, o meu pai, que era um cara muito legal e estava disposto a me sustentar durante todos esses anos da Universidade e que o curso de Direito não era difícil. Então, do segundo ano em diante, aproveitando todos aqueles conhecimentos adquiridos no primeiro ano, eu passei a... só ia pra fazer os exames...

C —E fazia teatro?

LD - Teatro não, fazia literatura. Lia muito, escrevia, nada assim que permanecesse, mas tinha um grupo de pessoas que trabalhavam juntas. E eu lia muito, ia muito ao cinema, teatro também. Permanecia sempre em mim a nostalgia daquele primeiro trabalho que eu tinha feito e tinha gostado muito, mas eu não via uma possibilidade de continuar, pelo ambiente geral da coisa. Ai eu conclui esses exames todos, eu apresentava atestados, só raríssimas vezes eu ia às aulas e quando eu ia, os professores até brincavam: Quem é o senhor? (Risos.) O papai me pagou tudo direitinho até lá. Depois que eu me formei ele não exigiu que eu fosse trabalhar e os meus trabalhos foram surgindo como coisas que não tinham nada a ver, por exemplo, esse emprego na Universidade. Depois eu fui trabalhar no jornal, fiquei um ano trabalhando no jornal. Depois entrei pro teatro profissional.

C —Mas tu começaste a trabalhar no jornal depois que tu voltaste dos Estados Unidos ou foi antes?

LD - O jornal foi antes, foi 54.

Cena —Fala-nos dessa experiência nos Estados Unidos.

LD - Nos Estados Unidos, foi muito bom, fiquei um ano, um ano letivo na Yale School of Drama, que era considerada, acho que ainda é, a principal escola dos EUA. Eu fui pra lá um pouco por acaso. Solicitei, com o pedido da bolsa, para ficar num lugar próximo a Nova Iorque e esse lugar ficava a uma hora e meia de ônibus de Nova Iorque, em New Haven, uma cidadezinha bem antiga, muito bonita, um lugar maravilhoso. Eu lá fiz de tudo, sabe? Chegava a trabalhar doze horas por dia. Trabalhei até de maquinista, de varredor de chão, de auxiliar de direção, *stage manager*. Trabalhei de figuração, trabalhei de ator, ia às aulas de Dramaturgia, ia às aulas de Direção, aulas de Interpretação, eu vivia lá. E fiquei só esse tempo, depois eles me ofereceram se eu não queria ficar mais um ano, mas não me sentia com vontade de continuar, parecia que a minha vida pessoal estava em suspenso. Não tinha uma vida pessoal. Ai voltei para o Brasil e quando voltei, recebi um convite do então diretor do CAD, era o professor Angelo Ricci, para ser professor de Interpretação. Já cheguei dos Estados Unidos com um emprego, um emprego de professor universitário, ou quase universitário, sei lá...

C —Eu acho que era uma Escola de nível médio, talvez técnico.

LD - É porque eu me lembro que existiam tipos tão rústicos que estavam lá como alunos... (Risos.) Ai eu, como professor de Interpretação, a primeira peça que eu dirigi lá foi *Piquenique no front* do Arrabal. Foi um trabalho delicado, achei gostoso de fazer, tinha uma equipe muito entrosada, chamei toda a minha equipe do Teatro Universitário e trabalhamos juntos...



Universidade do Rio Grande do Sul — Faculdade de Filosofia — CURSO DE ARTE DRAMÁTICA

PIQUE-NIQUE NO FRONTE
(Picnic en campagne)
Fernando Arrabal

ELENCO

		Série
ZAPO	Jorge Krinchka	2ª
O PAI	Hector Arraro	2ª
A MÃE	Nair Faiva	2ª
ZEPO	Antonio Senna	2ª
1º ENFERMEIRO	Padro Olsson	1ª
2º ENFERMEIRO	Adolfo Kusner	1ª

DIREÇÃO — Prof. LINEU DIAS

CENÁRIO — Armando Piazza Filho

FIGURINOS — Gilberto Vigna

Assistente de Direção — Edio Carvalho

Assistente Técnica — Marian Kusov

Iluminação — Mário Texeira

Contraluz — Joana Ribik

Sonoplastia — Anibal Damasceno Ferreira

Execução Figurinos — Mme. Pranchina M. Machado

Pôrto Alegre, Agosto de 1961

C — Em 61?

LD - É 61. Uma gente maravilhosa. Esse Senna era uma gracinha. Depois do *Piquenique no front*, houve um concurso de peças organizado pelo professor Ricci. Nessa época também trabalha o Gerd Bornheim, era professor lá. No concurso de peças, havia uma cláusula dizendo que a peça vencedora seria montada pelo Curso de Arte Dramática. Ganhou uma peça chamada *A Ponte*³ do Valdir Ruzicki. Então montamos *A Ponte*, achei um trabalho muito interessante, gostei muito de fazer.

C —Direção tua também?

LD - Direção minha também. Foi feito lá no IBA, onde o *Piquenique* também foi feito. O espetáculo teve uma recepção muito cálida do público. Era uma peça realizada com uma dramaturgia até bastante primária, mas sincera, interessante, eu gostei. Tinha dois elencos fazendo. Acho

que a reação geral do meio teatral sobre a peça era de que os atores eram muito ruins e tal, essas coisas que eles falam, não é? Mas eu não acredito que fosse, sabe? Tinha vários níveis de capacidade, mas no geral eu acho que não. Tinha uma música do Ruy Barros que nós encomendamos especialmente, ele era um grande músico, eu não sei o que aconteceu com ele, mas era extraordinário.

C — E esses dois espetáculos, Lineu, eles eram abertos ao público?

LD - Gratuitamente.

C — Tu lembras se tinha muito público?

LD - Muito público. Sempre teatro lotado. E o Ruy ficava danado porque eu tinha pedido uma música forte para o final, eu pedi pra ele fazer uma música baseada na Bachiana número 5 do Villa-Lobos. Antes daquele piano e daquela frase longa, que dava uma sensação de solidão, de abandono, não sei, pra mim dava essa sensação. E vinha a música forte no final, mas tinha tanto aplauso que tapava a música. (Risos.) Quando vi o Ruy reclamando porque eu colocava a música debaixo dos aplausos e ninguém ouvia sua música, estava realmente bravo comigo. Quando me dei conta que ele estava realmente bravo, fiquei meio perplexo.

C — E fizeram temporada de quanto tempo?

LD - Temporada, sim. Uma semana, acho que era o máximo que a gente fazia, a impressão que eu tenho era essa.

C — Havia então um grande interesse das pessoas em ver o que estava sendo feito pelo CAD?

LD - Sim, até o *Egmont* foi o primeiro espetáculo feito no Salão de Atos da Reitoria, que não era um teatro como é agora, era apenas um auditório.

C — Foi até reformado para as apresentações.

LD - É possível. Deve ter outras pessoas da época, ainda vivas, que devem lembrar de detalhes que eu não lembro. A memória é uma coisa muito traiçoeira, não é?

C — Eu digo que ela é seletiva, Lineu.

LD - Ou então seletiva, é. Durante esse tempo como professor, continuava trabalhando também fora da Escola e fizemos até uma produção, uma co-produção com o Instituto Cultural Brasileiro- Alemão, que não se chamava Instituto Goethe, nessa época. Foi *A Bilha Quebrada*, do Kleist. Nós fizemos essa produção com os atores que eram do Teatro Universitário, do Clube de Teatro, e foi um grande sucesso. E eu continuei trabalhando na Universidade...

C — Como professor?

LD - Como professor. Eu juntava as duas coisas, aproveitava períodos de férias ou coisa assim. Era um professor extremamente dedicado, um pouco quadrado, muito baseado naquelas coisas americanas que eu tinha aprendido e que eram um pouco distanciadas da realidade nacional. Mas tinha uma certa rigi-

dez o meu... mas eu me dava muito bem com os alunos.

C — E tu trabalhavas com algum método de interpretação, ou como?

LD - A gente não tinha uma formação muito definida, eu seguia aqueles processos que tinha aprendido nos EUA, sobre improvisações, estudo de trechos de peças e o trabalho dos ensaios. A grande ocupação do professor de interpretação era essa, né. (Risos.) Por exemplo, tinha-se idéia do método de Stanislavski, mas ninguém se considerava conhecedor do método, continuava aquele auto-didatismo e aquela mistura de informações que a gente ia aplicando de acordo com o que parecia mais inteligente, mais sensato, mais de acordo. No *Piquenique*, porque eu tinha voltado do Estados Unidos com aquelas idéias daquele teatro naturalista, pseudo-stanislavskiano ou ligações com o Actor's Studio, aquela coisa toda que corria na época. Talvez por uma absorção superficial da coisa, era mesmo assim de deixar as emoções, as coisas brotarem dos atores e tal, então não brotou muita coisa...(Risos.) E o nosso processo de trabalho, antes disso era mais na malha. Não, tem que fazer, tem que fazer e tem que isso, tem que aquilo e faz a marca e estuda e decora e fala mais forte, e tal e coisa e mais emoção e mais isso e mais aquilo, era aquela briga, né. E lá depois eu ficava pensando, qual é seu pensamento, qual é o subtexto, o que eu tenho que sentir... e o ator que é um preguiçoso nato, né, ficava lá... Além do mais, eles eram muito bobinhos, fora o Senna, ele era um ator muito instintivo.

C — E vocês tinham, Lineu, um compromisso de montar um espetáculo no final do ano, como é que era? Houve essas duas montagens: o Piquenique no front e A Ponte, era um compromisso da cadeira de interpretação mostrar um espetáculo no final do semestre?

LD - Olha, eu não tenho certeza se havia esse compromisso ou se era uma escolha do professor. Nunca tive a sensação de ser obrigado. O concurso, fiz com muito prazer, acompanhei todo o concurso. Iniciamos conversando com o autor e trabalhando com o elenco, aquela luta, aquela coisa. Ensaiar de noite, porque tem uma característica: quando eu fui para a Escola nos EUA, como disse, trabalhava quase doze horas, não sempre, às vezes, mas passava o dia todo lá e aqui não. A gente só tinha a noite para estudar, trabalhar, ensaiar, era só a noite. Quer dizer, o curso era bem sacrificado e era uma coisa lateral na vida das pessoas, digamos, pelo menos quanto a quantidade de tempo dedicado. Pouco tempo. Dentro dessas condições eu acho que as coisas até eram bastante razoáveis.

C — E tu ficaste quanto tempo como professor?

LD - Bom, eu tive um desentendimento, a respeito dos exames. Queria que fosse aprovado determinado aluno, que era da minha turma lá do Teatro, e não quiseram, não sei porque motivo. Deu uma briga, uma bobagem, mas, engraçado, eu sai por causa dessa briga e fui trabalhar na Editora Globo, logo em seguida. Não aguentava tra-

balhando o dia inteiro. Chegava às oito horas da manhã, morrendo de sono.

C — E o que tu fazias lá?

LD - Eu fazia uma espécie de copidesque. Ainda tava o Érico Veríssimo, não trabalhando, mas o Érico aparecia de vez em quando, era muito gentil. Gente muito boa. O Leonel Vallandro. Gente de alto bordo. Eu recebi um convite, já estava casado com a Lilian Lemmertz nessa época, tínhamos uma filha, foi 63.

C — Tu conhecestes a Lilian...

LD-Não, a Lilian eu já conhecia desde 1956, quando ela estreou. Nós éramos amigos, a gente trabalhava sempre no mesmo grupo. Ela fazia parte do Teatro Universitário e ajudava. Eu me lembro que no *Esperando Godot* ela ia sempre fazer a maquiagem da gente, fazia uma barba falsa, fazia tudo com muita habilidade. Tinha uma outra peça em que ela fazia parte da música, porque uma época ela não quis mais trabalhar como atriz, eu não sei porque. Ela estreou na *Margem da vida* em 56 e foi um estouro. Todo mundo ficou maravilhado com ela e era duma simplicidade total o trabalho dela, sem nenhum exibicionismo, uma coisa muito delicada, muito interiorizada, bonito mesmo, sabe? Ela era muito bonita também. Era uma criança naquela época e ela fazia aquela Laura. Olha foi a Laura mais bonita que eu já vi no teatro; no cinema, eu nunca vi uma interpretação igual da Laura, difícil ter encontrado alguma que chegasse aquele ponto dela, sabe? E sem nenhuma experiência, uma coisa toda instintiva, toda de identificação, eu acho, com o personagem.

C — Mas depois ela passou pelo curso?

LD-Não, não. Nunca. E ela não queria mais trabalhar como atriz. Ela ficou um tempo sem trabalhar como atriz, depois voltou assim, alguns convites, algumas coisas assim, mas durante esse tempo em que ela não queria trabalhar como atriz, ela sempre tava junto com a gente, ajudando nas coisas. Ela era íntima amiga e colega de classe da esposa do Abujamra. O Abujamra era o nosso líder teatral... saindo daqui foi para a Europa e depois da Europa voltou para São Paulo... Eu estou misturando um pouco as datas, estou indo atrás, voltando... E aí nós recebemos, a Lilian e eu, um convite da Cia. da Cacilda Becker para ir trabalhar em São Paulo numa produção de *Onde canta o sabiá* do Gastão Tojeiro. Eu já tinha trabalhado com o Teatro Cacilda Becker, aqui no Rio Grande do Sul, na primeira excursão que eles fizeram... Eles se formaram no Rio de Janeiro em 57 e depois vieram para o Rio Grande do Sul, na sua primeira viagem, em 58. Desde então eu tinha convite, feito pelo Walmor Chagas, que me conhecia, para ajudar aqui, em Porto Alegre, uma espécie de assistente de direção e para fazer um pequeno papel na *Maria Stuart* do Schiller. Remontada aqui, aliás montada aqui. Haviam montado no TBC, mas a montagem do Teatro Cacilda Becker foi totalmente diferente da do TBC, embora dirigida pelo mesmo diretor Ziembinski. Fiz esse trabalho com eles, em 1958, em Por-

to Alegre, em Curitiba também. Quando voltei de Curitiba, estávamos preparando, nesse intervalo, *Esperando Godot*. Então o Maciel me disse: "Olha, se você for a Belo Horizonte com a *Maria Stuart*, nós vamos ter que cancelar *Esperando Godot*. Eu não conseguirei outro ator nessa altura do campeonato." Então eu escrevi uma carta para o Walmor Chagas, pedindo desculpas, dizendo que eu tinha uns compromissos em Porto Alegre e que não podia continuar com eles. Eles ficaram furiosos comigo, o Ziembinski teve que ensaiar um outro ator, mas eu fiquei muito amigo da Cia. De qualquer modo eu me dava bem com eles e eles me convidaram e eu fui para São Paulo e passei a ser um ator profissional em São Paulo, mas eu já estava desligado da CAD. A história posterior do CAD eu não acompanhei muito, mas eu sabia mais ou menos o que estava acontecendo lá.

C — Qual é a tua opinião sobre o CAD em relação ao movimento teatral de Porto Alegre na época? Porque, como tu disseste, a Lilian, por exemplo, não teve nenhuma formação...

LD-Mas isso é uma coisa, a Lilian era uma pessoa muito especial, não pode ser tomada como exemplo. Quando surgiu a formação do CAD, foi uma coisa que teve uma repercussão total e absoluta no meio teatral da cidade. Não só as pessoas do nosso grupo, do Teatro Universitário, mas outras pessoas se formaram ali, de outros grupos, vindas de várias fontes, várias formações... Foi uma coisa da máxima importância no meio teatral, na época. Era uma época de efervescência cultural e um interesse do poder público. Isso também precisaria ser estudado melhor, o interesse do poder público pelo teatro, a grande repercussão na imprensa. O Ruggero Jacobbi era muito festejado porque era uma criatura maravilhosa, sabe? Grande inteligência, um homem muito refinado... O Ruggero também fazia as dele, (Risos.) ele fez uma que eu achei muito engraçada: Ele se apaixonou por uma atriz, que eu acho que era de Santa Catarina, eu esqueci o nome dela...

C — Ela fazia o curso?

LD-Não, não fazia o curso. Ele já veio com ela pra cá e era uma espécie de segunda esposa dele. E ela era uma mulher bonita, interessante, simpática, etc. e tal, mas a grande ambição dela era ser atriz. Eu acho que ela tinha casado com o Ruggero Jacobbi na esperança de que ele impulsionasse a carreira dela. (Risos.) E ele amava muito ela e se sentia nesse dever. No Rio Grande do Sul, ele movimentou recursos particulares e recursos vindos de outras fontes e até fundou uma companhia para ela e me convidou para trabalhar na Cia. Eu acho que tinham alguns tipos de papéis que iam de acordo com... eram umas quatro peças que ele escolheu para montar com ela. Numa dessas peças, sempre tinha um papel de um cara mais maduro, porque eu mesmo jovem, já tinha um aspecto maduro (Risos.)... e eu não quis. Eu tava naquele negócio de *Esperando Godot*, aquela paixão, aquela turma, aquela juventude maravilhosa, a gente trabalhava junto, a gente se queria muito bem, era uma coisa muito forte e me pare-

ceu que não tinha nenhuma graça trabalhar no teatro profissional com uma atriz que estava sendo criada assim, um pouco artificialmente. E entrar como empregado...

C — Qual era o nome da Cia?

LD-Rapaz... isso precisaria ser investigado, deve ter nos jornais da época, Correio do Povo... aqui tem um arquivo em que se possa...

C — Sim, eu pesquisei no Museu da Comunicação...

LD-Isso foi em 58, 59...

C — Foi bem no início...

LD-É. Foi quase simultaneamente com o CAD. O CAD deve ter sido 58...

C — É, 58.

LD-É que naquela época, um ano era uma coisa muito cheia de atividades, muita coisa acontecia a cada ano, pra nós. Nós estávamos acontecendo, tudo acontecia. As pessoas faziam mil coisas e essa Cia...

C — Era o Ruggero que dirigia?

LD-O Ruggero dirigia as peças. Tinha um outro galã que ele convidou e montou essa Cia., eu sei que uma das peças foi o *Leito Nupcial* de Jan de Hartog, que era uma peça que tinha sido feita no TBC e no cinema. Era uma coisa do casal, era uma peça famosa para um teatro bem comercial. As outras peças eu não me lembro, só me lembro dessa. Eu sei dizer que no meu lugar o Ruggero convidou o Vinícius Salvattori, que era um rapaz que cercava um pouco o ambiente teatral, companheiro, mas nunca tinha feito nada muito... uma ou outra participação em alguma coisa. Ele entrou e depois foi para o Rio de Janeiro e teve uma carreira bastante razoável, agora faz tempo que eu não ouço falar nele...

C — E o Esperando Godot?

LD-Bom, deixa eu terminar a história do Ruggero. O Ruggero, depois de algum tempo aqui, ele fez no primeiro ano, acho que no segundo ano, ele fez uma montagem, uma montagem interessante de uma peça grega, seria...

C — Electra?

LD-*Electra!* *Electra* com Elizabeth Hartmann, música do Kiefer, aquela coisa toda...

Foi um espetáculo chiquérrimo. Eu já não estava mais no curso nessa época. Bom, ele ficou talvez uns dois anos, digamos, na minha falta de memória seria isso. E de repente ele foi embora... foi embora meio de surpresa... e foi para Itália, ele e a Cia. dele, com a atriz... falhou, mas o amor continuava firme, então ele e a atriz dele foram para a Itália e ele nunca mais voltou da Itália...

C — E tu sabes o porquê dessa ida?

LD-Eu achei que ele, como um bom aventureiro italiano, renascentista que ele era, ele deve ter sentido que... que a coisa não estava favorável. O que tinha dado, já tinha

dado e agora ele precisava partir para outras coisas, essa é a minha opinião, não é? E eu acredito que era isso. Ele se mandou... se mandou e a Faculdade ficou surpresa, inclusive eu tenho a impressão que alguns acharam que não era uma coisa honesta assim, mas o Fernando Peixoto, por exemplo, defende ele com unhas e dentes, aliás era bom conversar com o Fernando.

C — Ele tem um livro, O Teatro Fora Do Eixo, que fala sobre isso...

LD-Mas deve ter falado com muita elegância e tal, sem nenhuma sugestão... como eu estou fazendo agora... mas eu estava perto e eu sentia... e quando ele foi embora, eu não me lembro quem assumiu o curso¹, eu já não estava mais... Pouco tempo depois o Gerd montou a *Ópera Dos Três Vinténs*². Eu achei extremamente ousado da parte do Gerd... a memória é uma traição... eu lanço essas sementes na sua cabeça e você investiga os dados mais concretos. O jornal tem essa vantagem, ele pode não ter as opiniões certas, as interpretações certas dos fatos, mas as datas pelo menos são aquelas, difícil o jornal mentir uma data. Você pode ter ao menos a cronologia, a cronologia de uma coisa é muito importante. Mas você vê que as minhas recordações são... vai... vem... volta... apaga... acende aqui... volta lá, parece o personagem do Beckett que eu estou fazendo agora... Bom, agora eu me sinto um pouco esgotado da minha veia recordativa, então se vocês quiserem fazer algumas perguntas...

C — E este Esperando Godot que tu fizeste referência, que vocês estavam montando...

LD-Essa nossa produção do "*Esperando Godot*" foi histórica...

C — Quem dirigiu?

LD-Foi o Luis Carlos Maciel...

C — E era vinculado ao Teatro Universitário?

LD-Pois é, é isso que eu vou contar agora. Aí entra a minha veia recordativa de novo, eu me lembro que o Maciel me pegou na rua e me deu esse livro...

C — Na Rua da Praia...

LD-Na Rua da Praia. Nós éramos muito amigos, conversávamos muito, a gente ia muito para a Rua da Praia. O Maciel gostava muito de tomar cerveja e a gente ia pra Rua da Praia e sentava. Na época, a Rua da Praia era uma coisa deliciosa, cheia de cafés, de bares, todos com mesinhas, parecia Buenos Aires. A gente sentava à mesinha, tomava um cafezinho e um copo d'água e passava a tarde com um cafezinho e um copo d'água, não tinha dinheiro para mais nada e conversando e conversando e conversando... tínhamos uma vida em comum de artistas, de jovens, de coisas. Havia centros que aglutinavam os grupos, não é essa coisa esparsa que tem agora, que ninguém se encontra e o Maciel me deu o livro para ler, eu li e fiquei de queixo caído e eu disse: "Maciel eu nunca vi uma coisa tão bonita na minha vida. É de uma inteligência, de um humor. Os diálogos são tão bem escritos, o que é isso? Nós temos que fazer essa

peça. É uma comédia atroz!” E aí nós partimos para fazer a peça e chegamos a conclusão que do Teatro Universitário, só podia ser aproveitado eu para o elenco. Então nós resolvemos propor, pois o Maciel era muito amigo deles, uma co-produção com o Teatro de Equipe, que tinha o Paulo José. Então entrou o Paulo José e eu para fazermos os dois vagabundos. E eu dizia para o Maciel: “Temos que propor o acordo com o Teatro de Equipe, porque o Paulo José é maravilhoso para o papel, sem ele não vai dar para fazer. Fizemos o acordo e o Mário de Almeida entrou para fazer o Pozzo. E o Peréio, era iniciante, o garoto não tinha dezesseis anos, entrou para fazer o menino. E o próprio Maciel que, na falta de outro fazia o Lucky. Ensaiamos durante uns dois meses, ensaios muito bons. O Teatro Universitário participou com a verba para a montagem, naquele tempo a gente não ganhava um tostão, gastava tudo com as coisas. O cenário quem fez, eu acho, foi Isolde Brans, os figurinos eu tenho certeza que eram dela, tinha um pequeno estrado, que depois deixamos de usar, uma árvore de metal com uns galhos pendurados, mas na verdade não eram galhos, eram umas coisas simbólicas e só. E as nossas roupas que a Isolde escolheu. Vocês conheceram a Isolde Brans, nunca ouviram falar? É uma artista plástica maravilhosa, é uma mulher lindíssima, uma alemã, descendente de alemã, mas aquela perfeição, coisa inacreditável! Nós estreamos no Belas Artes e foi um estouro total de opinião. Público não teve, mas tinha bom público sempre, mas de opinião foi uma coisa louca, uma peça que marcou época. Depois passamos a fazer no Teatro São Pedro, foi uma temporada longa que fizemos do *Esperando Godot* e a crítica foi muito boa, é verdade que a crítica era muito louca aqui (Risos.) mas... o Paulo Hecker Filho escreveu um artigo muito bonito, saiu publicado. Ele era o crítico mais equilibrado e mais arguto que tinha na época e atualmente também. É muito especial, ele. E depois nós fizemos uma excursão para o Rio de Janeiro. Apresentamo-nos durante uma semana no Teatro das Operárias de Jesus no Botafogo, era um teatrinho pequeno que depois foi usado com outro nome, eu até assisti há uma montagem lá, anos depois do *Álbum de Família*, isso não vem ao caso. Era um teatrinho bom. Tivemos uma crítica muito boa no Rio de Janeiro. Paulo Francis, que era crítico do Diário Carioca, escreveu duas críticas sobre nós, dois dias seguidos, a Bárbara Heliodora, o Enio de Oscar, todo mundo assim... muito bem recebido. Eu acho que o *Esperando Godot* foi um negócio. Esse *Esperando Godot* o Maciel dirigiu de uma maneira milimétrica, uma maneira muito rigorosa de dirigir, coisa que o Maciel depois abandonou. Ele foi para os Estados Unidos e começou a se interessar pelas teorias de Interpretação que existiam lá. Baseadas num trabalho que vem do interior... não se sabe de onde. O *Esperando Godot* não tinha nada de interior, era tudo exterior...

C — A tua relação com Beckett já é de longa data...

LD—Mas eu vim a ver bem o que era Beckett através desse diretor, do Rubens Rushe, porque eu fiquei muito ligado ao Beckett com esse trabalho do *Esperando Godot*. Em 1976, eu vi um trabalho do Rushe chamado *Catastrophe*,

que ele fez em São Paulo, com a Maria Alice Vergueiro. Eram quatro peças do Beckett, uma chamava, em francês, *Comédie*, a outra era *Eu não*, uma outra chamava *Cadeira de Balanço* e a última era a *Catastrophe*, que era uma peça maior, com três, quatro personagens, as outras eram, às vezes um, no máximo três...

O *Eu não* foi o grande sucesso. Eu olhei aquele espetáculo e disse puxa... mas é isso que era o Beckett. É esta a linguagem cênica do Beckett, é isso que o Beckett propõe. É essa maneira de falar, de estar em cena, essa sobriedade, esse ritmo que às vezes pode ser muito veloz, às vezes muito lento. Talvez não fosse ainda o estilo do *Esperando Godot*, isso eu também fiquei na dúvida. É que o *Esperando Godot* foi a primeira peça dele. Ele escreveu quase que por brincadeira, para se distrair de outros trabalhos que ele estava fazendo e que estavam muito pesados. A partir de *Esperando Godot* é que Beckett começou a descobrir as suas idéias de teatro, com *Esperando Godot*, *Fim de Partida*. Eu continuo trabalhando com o Rushe. É isso, nós temos que parar porque eu tenho que me arrumar para ir para o teatro.

Notas:

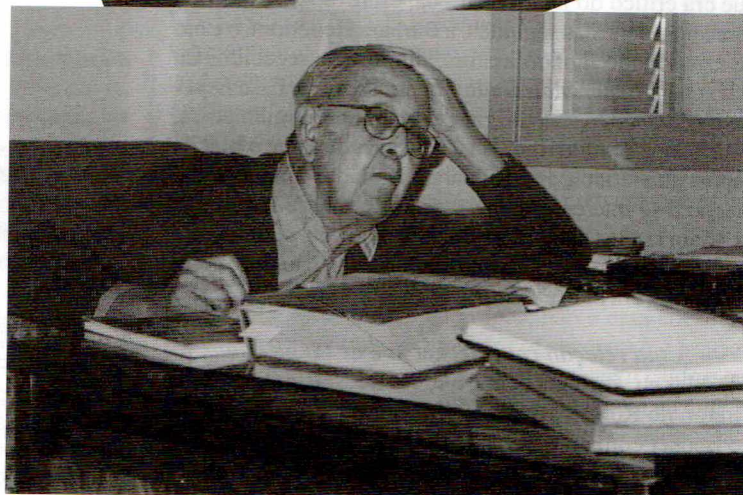
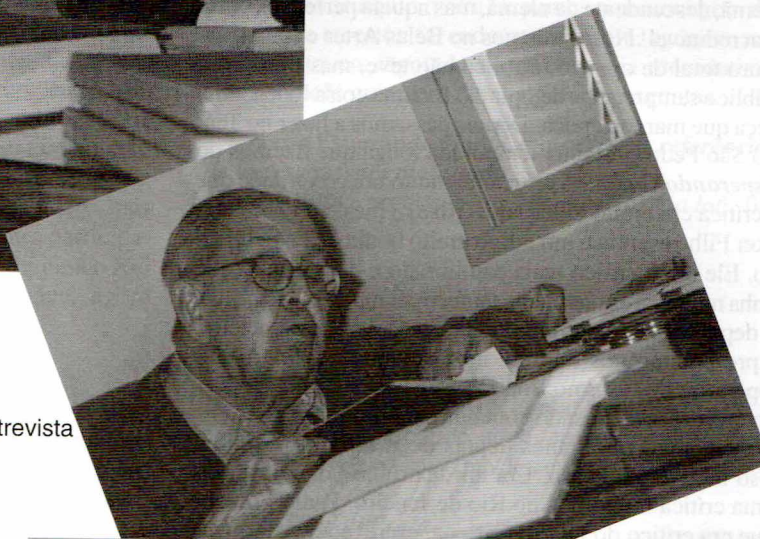
- 1 Após a saída de Ruggero Jaccobi em 1959, o professor Angelo Ricci assume, em 1960, a direção do CAD.
- 2 A *Ópera dos três vinténs* foi dirigida por Luiz Paulo Vasconcellos em 1969. Gerd Bornheim era o diretor do curso na época.
- 3 A *Ponte* foi montada em 1962.

LOTHAR HESSEL

Foto: Márcio Müller



Professor Lothar Hessel durante a entrevista sua casa.



No dia 13.04.00, o professor Lothar Hessel foi entrevistado por Flávio Mainieri, Eliane Ramos e Márcio Müller para a revista CENA e em razão da pesquisa desenvolvida para resgatar a história do Departamento de Arte Dramática: "Modelos estéticos de uma escola de teatro". A entrevista foi gravada e, posteriormente, transcrita por Márcio Müller.

Cena – Professor, o senhor pode ser considerado um dos fundadores do Curso de Arte Dramática.

Lothar Hessel – Não fui um dos fundadores porque eu entrei num segundo momento. Na publicação da "Faculdade de Filosofia: 25 anos de atividade", organizada por Earle Diniz Macarthy Moreira e por mim, a mandado do prof. Ricci e publicada em Porto Alegre em 1967, na p. 61 encontramos a relação dos professores de 1958 a 1967; ali estão os fundadores; eu pertenço a uma segunda leva. O prof. de Literatura Portuguesa e Brasileira de início foi o Prof. Guilhermino César, porém, mais adiante, ele quis sair e me indicou. Eu, embora não fosse um homem de teatro e nem muito assíduo freqüentador, por motivos econômicos, fui indicado e entrei como que empurrado para a seção de teatro.

C – Então por isso o senhor não se considera um dos fundadores?

LH – Sucessor.

C – Prof., o senhor foi também diretor do antigo CAD. Como foi essa sua passagem pela direção do CAD?

LH – Bem, o CAD. Ninguém imaginava que um dia iria se transformar em DAD. Possuía uma sede própria, alugada, na esquina da Av. Venâncio Aires com a Rua Santana, um sobrado que dava para a Escola Militar; ali se desenvolveu uma atividade muito boa, dada a excelência do corpo docente, inicialmente formado a partir do Prof. Ruggero Jacobbi, que foi o prof. de Interpretação, sucedido por Fausto Fuser; no meu tempo era o Fausto Fuser e Emílio Fontana sucessivamente. Emílio Fontana era paulista. A esposa dele veio também. Ele não conhecia geadas e um dia, dos dias bem frios, soube que havia geadas por aí e me pediu para ver geadas - isso não é nada teatral, mas é interessante - então eu tomei a minha camioneta e os levei lá para os lados de Viamão. A certa altura, havia uns toros de madeira cobertinhos de uma camada branca de neve, ele pediu que eu parasse. Desceu ele, desceu ela, foram lá botar a mão sobre a neve e a terra, experimentar pra ver se tinha gosto. Bem, eu estive durante dois anos na direção e para mim foi, até certo ponto, um sacrifício como diretor e professor, porque eu já lecionava, à noite, no Colégio Municipal Emílio Meyer, além de lecionar na Universidade. Era um terceiro emprego, mas tendo um veículo, era possível conciliar as coisas. Depois de dois anos, saí e fui sucedido pelo Prof. Gerd Bornheim. Durante esse período havia uma certa efervescência social em torno; não eram

só professores e alunos, mas na própria secretaria. Era uma espécie de centro social e como era térreo...

A colaboração e o trabalho eram feitos com muito boa vontade.

C – Isso ainda era na Venâncio Aires?

LH – É, durante os dois anos em que eu estive foi sempre na Venâncio Aires; depois é que houve a "degringolada" na Biblioteca. O CAD foi transferido para um prédio já meio envelhecido na Av. Salgado Filho. Pery Borges e Estelita Bell, duas figuras importantes no Rádio-teatro de outrora, tinham doado 300 livros especializados de Teatro para o CAD. (1) Conseguimos uma bibliotecária, Edila Butori, que organizou tudo. Essa biblioteca e mais outros livros já existentes foram parar no prédio da Salgado Filho. Disseram-me, eu não vi, que atiraram tudo no chão; levaram muito tempo para reorganizar e sumiram muitos livros. É uma das ironias da vida: algum tempo antes, Pery e Estelita vieram a Porto Alegre, me telefonaram dizendo que gostariam de ver a Biblioteca. Combinamos uma hora e fomos lá. Ela explicou que ele já estava meio velhinho, podia se emocionar muito, se houvesse gente lá, alunos para fazer uma manifestação... Então ele esteve lá, chegou, viu os livros nas estantes bem arrumadinhos, numeradinhos e saiu feliz da vida. Morreu feliz, pensando que todos os livros estavam postos em um lugar firme.

C – Professor, no período em que o senhor foi diretor do CAD, qual era o vínculo do CAD com o Instituto de Filosofia. O CAD nessa época era uma extensão da Faculdade de Filosofia?

LH – Da Faculdade de Filosofia sim, porque eu me relacionava com o Diretor da Faculdade de Filosofia, que era o Prof. Ari Nunes Tietboehl, excelente criatura, como depois também com Dr. Romeu Mucillo, médico, também excelente pessoa. O CAD não era subordinado, mas ligado, creio que até no orçamento, porque uma parte dos professores do CAD eram de lá. Por exemplo, Ângelo Ricci, Guilhermino César, Gerd Bornheim, Walter Koch, Marcel Lacarra e Frei Antônio de Pádua Cheuiche, que já era professor de História da Arte na Faculdade de Filosofia. Desde então ele tinha essa propensão para a arte, para crítico de arte. Mais tarde eu o encontrei na Espanha e ele estava lá fascinado com aquelas belezas. Tivemos aulas de arte diante dos quadros de Goya, Velasquez, Picasso e outros...

C – *Professor, qual a importância que o senhor atribuiria a fundação do Curso de Arte Dramática para o desenvolvimento do teatro em Porto Alegre?*

LH – Bem, o CAD não nasceu assim espontaneamente; ele veio como que por uma preparação que começou no Rio e também em São Paulo. No Rio, aportou um polonês de nome esquisito, Ziembinski, que foi de uma importância fundamental para elevar o nível do teatro, que já era bom no Rio de Janeiro, mas que era um tanto amador. Esse Ziembinski nasceu perto de Cracóvia, num lugar que deve ser bem próximo de onde nasceu o atual papa João Paulo II. Eu tenho anotado aqui que Ziembinski faleceu em 1978, no Rio de Janeiro, a 18 de outubro. Depois, em São Paulo, criou-se o Teatro Experimental, cuja figura capital foi Alfredo Mesquita, nascido em 1907 e falecido lá mesmo em 1986. Fundou e dirigiu, em São Paulo, o Teatro Experimental e a Escola de Arte Dramática. Angelo Ricci, que tinha sangue italiano e ligação com Alfredo Mesquita, influenciado pela fundação dessa Escola de São Paulo, do Teatro Experimental e da Escola de Arte Dramática, mais alguns homens desta terra, resolveram criar o curso de Arte Dramática. Esse então foi o primeiro curso, que eu saiba, oficial de ensino de Arte Dramática. Antes houve outros, mesmo em Porto Alegre. No bairro Navegantes, Renato Viana, carioca, fundou a Escola de Arte Dramática, que durou até 1947; e fundou também o Teatro Anchieta, com o qual excursionou pelos Estados. Não se pode esquecer a Escola Leopoldo Fróes, de Santa Maria, fundada e dirigida, por muitos anos, por Edmundo Cardoso, um homem de teatro de méritos imensos, que vive ainda e recebe cavaleirescamente, embora um pouco doente do coração. No interior do Estado houve também outros centros, mas essa Escola marcou época em Santa Maria. Tais escolas eram particulares, esforços particulares; o CAD foi um esforço, um reconhecimento oficial, de que o Teatro também fazia parte da vida humana.

C – *E o senhor acha que com a fundação do curso, o nível dos espetáculos feitos por atores e diretores porto-alegrenses melhorou, observou-se uma evolução na qualidade dos espetáculos?*

LH – Eu não sou muito indicado para opinar, para responder essa questão porque não era muito frequentador de teatro anteriormente, mas sei que pouco a pouco, com a formatura e a inserção desses novos elementos no teatro de Porto Alegre, os espetáculos foram melhorando. Até hoje brilha uma de nossas alunas, Araci Esteves de Oliveira Soares, uma artista de renome nacional. Também Jairo de Andrade que, com Alba Rosa dos Santos, sua colega, foram os fundadores do Teatro de Arena, que marcou época no tempo da ditadura militar. Parece-me que agora vão ressuscitá-lo, mas já não tem ditadura a combater.

C – *Professor, ainda falando sobre os espetáculos que eram montados em Porto Alegre. Tendo sido professor de Literatura Dramática, o senhor acha que houve um salto de qualidade em relação aos*

textos escolhidos pelos grupos?

LH – Eu tenho a impressão que sim, mas não só através da Literatura portuguesa e brasileira que eu lecionava, mas através de Literaturas de outras línguas. Havia professores de Literatura alemã, francesa, italiana. Através deles, ficaram conhecendo outros autores, podendo então escolher melhor. Eu tenho a impressão que Jairo de Andrade seria a pessoa indicada para falar sobre isso. Tu sabes que ele trocou o teatro pela indústria, está lá em Sapiranga ou Campo Bom; deve estar bem mais rico que nós quatro reunidos. Casou com uma senhorita chamada Marlise Saueressig.

C – *Quais as disciplinas que o senhor lecionava no curso?*

LH – Literatura Portuguesa e Brasileira. Eu não me dedico apenas ao teatro, mas também à História e outras matérias, Literatura, Filologia... De maneira que agora realmente... Tenho os cadernos onde estão as anotações, mas os entreguei a minha filha Rosa Maria Hessel Silveira.

C – *Depois que o senhor saiu da direção do CAD ainda continuou na Faculdade de Filosofia?*

LH – Continuei na Faculdade de Filosofia. No curso de Letras, havia os cursos de Letras neolatinas, anglo-germânicas e clássicas.

C – *Nesse período o senhor ainda continuou em contato com as pessoas do CAD?*

LH – Um pouco mais diluído porque o CAD era na Venâncio Aires e nós, naquele tempo, lecionávamos na Faculdade de Filosofia, próximo à Reitoria.

C – *Então esse contato era diluído, mas não havia uma troca entre professores de uma Faculdade com outra?*

LH – Não, não. O CAD funcionava à noite; sempre funcionou à noite.

C – *E agora a gente passa na Santana e vê um edifício... chamado Beverly Hills. Nos depoimentos, colhidos junto aos professores, ex-professores, alunos e ex-alunos e publicados no número 1 da revista, comemorativo dos 40 anos, muitos lembram desse prédio e falam com muito carinho...*

LH – Não sei se há alguma fotografia...

C – *Professor, agora podemos passar para o segundo momento dessa conversa, quando gostaríamos de ouvir o seu relato como pesquisador e como pesquisador de Teatro. O senhor tem diversos livros sobre o Teatro, abrangendo desde o Brasil Colônia ao Império e também sobre o Teatro no Rio Grande do Sul, sua última obra nesse campo. Gostaríamos que o senhor nos dissesse como a pesquisa é realizada e de que recursos o senhor dispõe?*

LH – Quando estive estudando na Espanha, em Madri, fiquei um pouco enojado daquela propaganda intensa

do Partido Único, dizendo que era “lo mejor”, que tinha mais domínio. Eu fiquei aborrecido com aquilo e disse: quando voltar para o Brasil, não vou me dedicar a exaltar as coisas que o Franco realizou, que a Espanha realizou. Claro que tem seus méritos, mas vou me dedicar ao Rio Grande do Sul. Chegando a Porto Alegre havia um congresso anual da Estância da Poesia Crioula que reúne gente que se dedica às coisas do Rio Grande do Sul. Era num dos salões do Cinema Baltimore. Fui lá assistir. Ouvi as apresentações de Pedro Leite Villas-Boas, possuidor, naquela época, 1966, de um considerável acervo de notas bibliográficas. Ouvi também Ari Martins que estava mais velhinho. Ouvi também a fala de Júlio Petersen, que naquela época, começava a colecionar livros, após ter sido goleiro do Grêmio, do Internacional e da Seleção Gaúcha. Ouvi também uma palestra de Hélio Moro Marante, e aí eu disse: — gente de primeira qualidade, basta reunir e formar-se um círculo de pesquisadores. Eles estão pesquisando e eu posso me inserir nesse grupo. Então fundamos o CIPEL (Círculo de Pesquisas Literárias) cujas atividades nos vinte primeiros anos foram de 1966 a 1986. Foram realmente vinte anos de pesquisa em todo o Rio Grande do Sul. Ninguém financiava; nós mesmos é que nos auto-financiávamos; mas também não procurávamos os melhores hotéis. O CIPEL ainda existe, porém já não mais com as características; mudaram os estatutos, ficaram com o nome. Mudaram os objetivos. Fui acumulando em cadernos as pesquisas, depois os encadernei. O número 1 trata de pesquisas feitas no Rio Grande do Sul de 1968 a 1969, às vezes só, às vezes acompanhado de outros colegas. Hélio Marante foi um homem benemérito, organizou o índice que eu não tinha feito para ver em que lugares tínhamos estado, ou melhor, eu tinha estado: Passo Fundo, Lagoa Vermelha, Uruguaiana, Jaguarí, Soledade, Jaguarão, São Borja, Itaquí, São Gabriel, Santa Vitória do Palmar, Caçapava, Cruz Alta, Rio Pardo, Pelotas. Isso no caderno número 1. No caderno número 2: Rio Grande do Sul, 1969, 1970, o índice principal indica: Alegrete, Santana do Livramento, Rosário do Sul, Uruguaiana, Quaraí, Jaguarão, Santa Maria, Julio de Castilhos e Pedras Altas. Em Pedras Altas estivemos vários dias; o Dr. Gabriel Pereira Borges Fortes nos levou e ao Prof. Moacir Flores e seu filho Tito Lívio. Estivemos dois ou três dias, soberbamente tratados pela dona “Quinquim” filha do falecido Joaquim Francisco de Assis Brasil. E assim como o número 1 e número 2, tem o número 3 e 4 dedicados ao Rio Grande do Sul. Dessas pesquisas, na década de 60, no Rio Grande do Sul, é que saiu esse livro “Teatro no Rio Grande do Sul” que dormitou um bocado de anos na Editora da Universidade, mas que agora, sob a direção do Geraldo Huff, acaba de sair e saiu bastante bem. Os cadernos seguintes, o 5, o 6, e o 7 são do Brasil e permitiram fazer aqueles livros sobre o Brasil. No índice estadual do caderno 5 diz: Rondônia, 1972; Amazonas, 1972; Brasília 1977; Minas Gerais e São Paulo, também 1977; Maranhão, 1974; Ceará 1974; Pernambuco, 1974 e Rio de Janeiro, 1975. O número 6 é só sobre o Rio de Janeiro e São Paulo e no Rio, só a Biblioteca Nacional. O número 7 abrange Rio

Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Pará, São Paulo, Bahia, Alagoas, Sergipe e Rio de Janeiro. No Rio e em São Paulo estive diversas vezes.

C — Qual o procedimento quando o senhor chegava a uma cidade?

LH — Procurar um hotel. Suponhamos São Luís do Maranhão. Eu tratava de me informar na Biblioteca Pública, que é um dos bons pontos, sobre quem era a pessoa de conhecimentos histórico-teatrais do Estado; ou procurava ver também algum teatro; geralmente tem um bom teatro, como nós temos aqui o São Pedro. Ia entrevistar essas pessoas. Eu tive amizades em numerosas capitais do Nordeste. Atualmente acho que vivo está apenas Florival Seraine no Ceará, mas não tenho tido mais notícias dele e a última carta dele estava com a mão tão tremida que eu receio escrever para ele; qualquer dia escreverei para ver... De resto todas faleceram, pessoas de muito valor, que muito contribuíram; mas também queriam saber coisas daqui, de maneira que fizemos um bom intercâmbio.

C — O senhor entrevistava pessoas, consultava a biblioteca, jornais, revistas...

LH — Exatamente, mas não só a biblioteca pública. Por exemplo, no Espírito Santo, depois de ter já os dados mais ou menos necessários, vim a saber que talvez encontrasse alguma coisa nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia. Para lá me toquei e aí recuei mais dez anos na história, na origem da história do Teatro no Espírito Santo. Quer dizer que até nas bibliotecas de uma instituição como a Santa Casa de Misericórdia é possível encontrar, como aqui também talvez seja possível. E vou dizer algo também diferente: sou católico praticante e o meu amigo Dr. Gabriel Pereira Borges Fortes também. Mesmo assim, o Dr. Gabriel sabendo que na loja maçônica “Rocha Negra”, em São Gabriel havia uma boa biblioteca, fomos visitá-la numa noite; enquanto o Dr. Gabriel ficava lá conversando com os grandes mestres da Maçonaria, eu ia averiguando o que havia de notável naquela biblioteca. No interior de nosso Estado, o que havia de muito bom eram os clubes, geralmente ou Caixeral ou Comercial. Na cidade de Rio Grande, é o Gabinete Português de Leitura; sabes que os portugueses eram muito afeitos à Literatura. Existem Gabinetes Portugueses de Leitura no Rio de Janeiro, no Recife. Aqui houve uma tentativa há uns trinta ou quarenta anos atrás, de formar o Gabinete Português de Leitura, em Porto Alegre, iniciativa do professor Francisco Casado Gomes, também já falecido. Onde houvesse possibilidade de encontrar alguma coisa a gente ia; é como se diz em francês “*toujours et partout*”, sempre e por toda a parte.

C — Gostaríamos que o senhor nos falasse sobre esses livros: A História do Teatro no Brasil onde o senhor cobre desde o Teatro Jesuítico até o teatro no Brasil Império. Fale-nos um pouco sobre essa sua pesquisa imensa realizada junto com um outro pesquisador.

LH — Bem, durante o tempo em que eu fui diretor do CAD, entrou em contato comigo um prof. de Literatura e

Projetos de Graduação 2000

Fotos: Myra Gonçalves

1. **M**, projeto de graduação em Direção Teatral de **Binõ Savitzvy**, baseado em Samuel Beckett; orientação prof. Irion Nolasco. Na foto: Sabrina Ramos (esquerda), Káilton Vergara e Sabrina Lengler Lerner.
2. Coral treinado por **Eva Maria Soares Alcântara** para seu projeto em licenciatura *O jogo dramático aperfeiçoando a postura corporal de um grupo de canto coral*; orientação prof^a Vera Bertoni. Na foto: integrantes do coral CECUNE durante a apresentação no SESC, após o treinamento realizado. Fotografia: Davi Alcântara.
3. **Iasmin Ponsi**, na foto com Herlon Höltz, em *Alzira Power* de Antônio Bivar, projeto de graduação em Interpretação Teatral; orientação prof^a Maria Lúcia Raymundo.
4. **Larissa Maciel** em *Não culpem ninguém* de Rafael Solana, projeto de graduação em Interpretação Teatral; orientação prof^a Gisele Cecchini.
5. Da esquerda para a direita **Márcia Kopczynski**, **Letícia Parmegianni** e **Luciana Boeira** em *No Sino do Silêncio*, fragmentos de textos de diversos autores adaptados pelas atrizes, projeto de graduação em Interpretação Teatral; orientação prof^a Myrna Spritzer.
6. **Maria Falkembach** em *Adélias, Marias, Franciscas...* baseado em Adélia Prado, projeto de graduação em Interpretação Teatral; orientação prof^a Maria Lúcia Raymundo.
7. **Nando Messias** em *Medéia Desmedida* baseado em Eurípedes e Hiner Müller, projeto de graduação em Interpretação Teatral; orientação prof^a Maria Lúcia Raimundo.
8. **Srta Júlia**, de August Strindberg, projeto de graduação em Interpretação Teatral de **Patrícia Fernandes**; orientação prof^a Inês Maroco. Na foto: Carolina Garcia (primeiro plano), Marcelo Almeida e Martina Klemm.
9. **Sabrina Lengler Lermen** (à direita) e **Sabrina Ramos** em *M*, baseado em Samuel Beckett, projeto de graduação em Interpretação Teatral; orientação prof^a Ciça Reckziegel.
10. **Raquel Nicoletti** em *Todos temos a mesma história* de Dario Fo, projeto de graduação em Interpretação Teatral; orientação prof^a Marta Isaacsson.
11. **Sílvia Mara** em *Valsa n° 6*, de Nelson Rodrigues, projeto de graduação em Interpretação Teatral; orientação prof^a Carmen Lenora Martins.

Foto 1



Foto 2



Foto 3

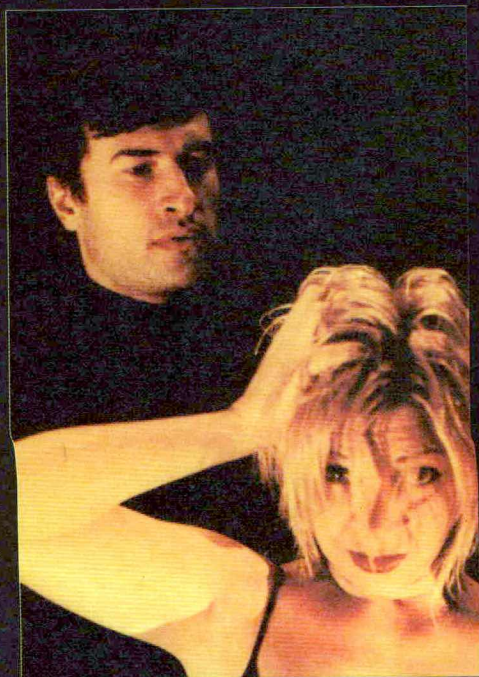


Foto 4



Foto 5



Foto 6

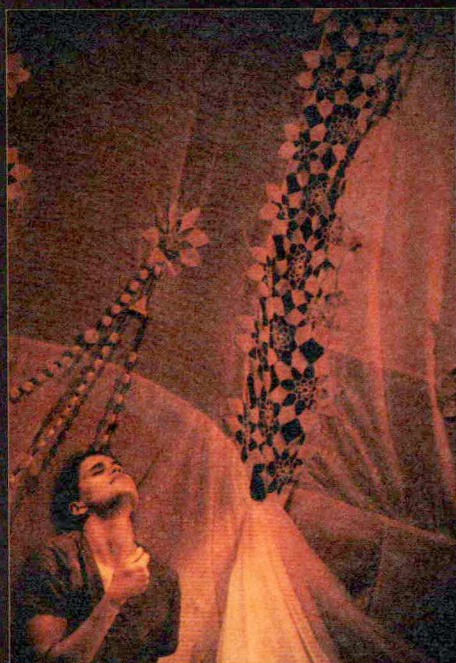


Foto 7

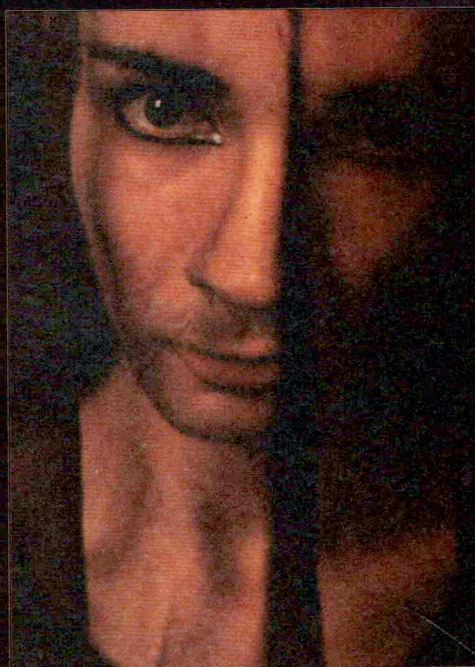


Foto 8

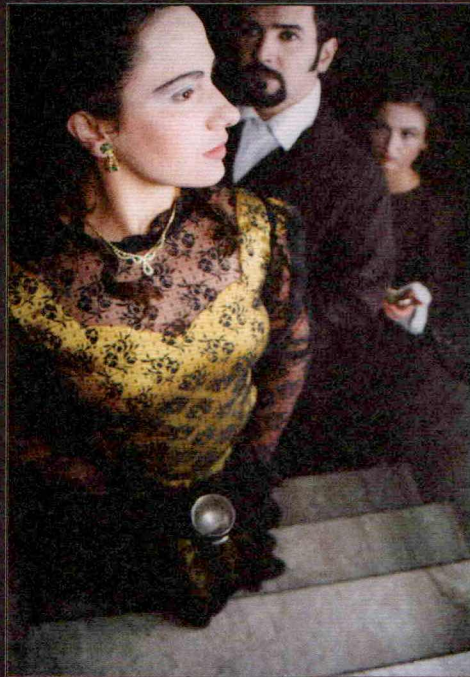


Foto 9

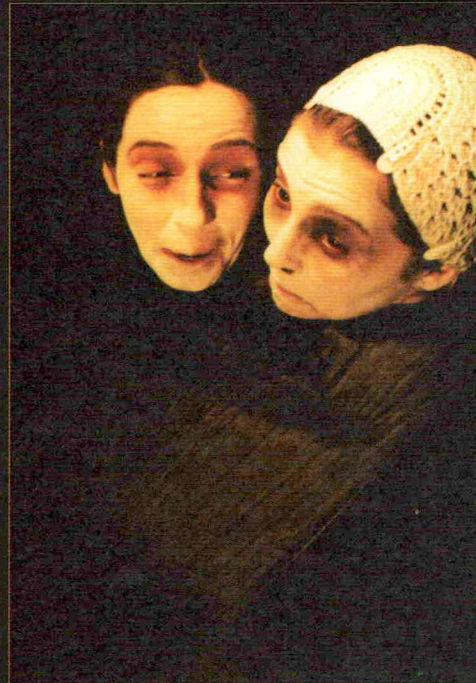


Foto 7



Foto 11



Foto 10



APOIO



BANCO REAL
ABN AMRO Bank