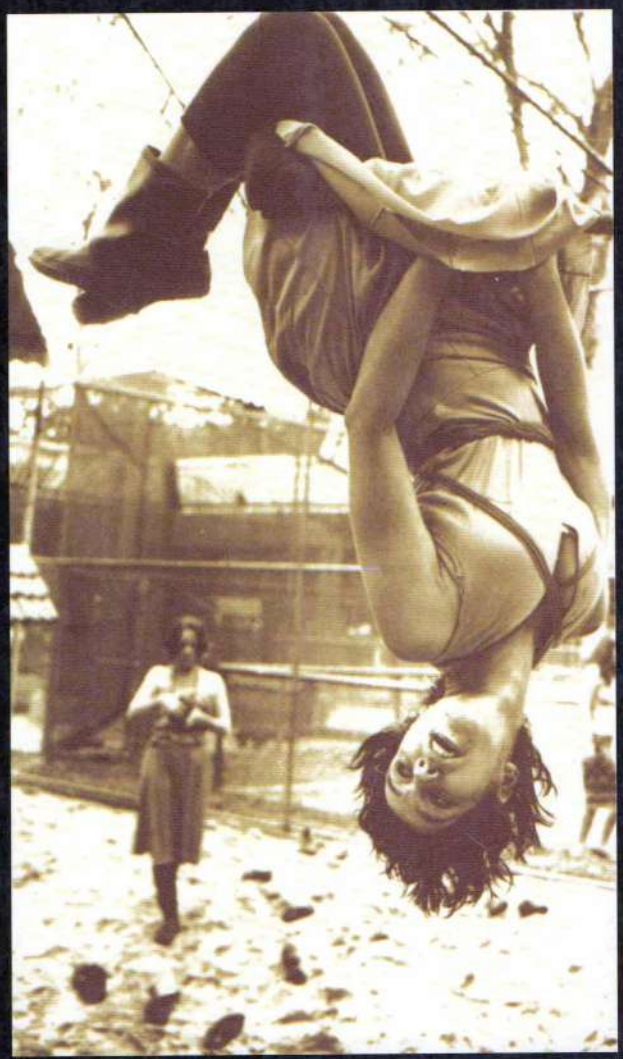
cena 3

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES / DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
ANO3

2004
OUTUBRO



cena

UFRGS / INSTITUTO DE ARTES / DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

cena 3
ANO3/Nº3/2004

Direitos reservados desta edição:
Departamento de Arte Dramática/UFRGS

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica: Rosâne Vieira
Foto da Capa: Claudio Etges Fotografias
Atrizes: Heloísa Gravina e Fabiane Alves, em ***Sorria! Você está sendo filmado.***
Orientação profª. Suzane Weber.
Revisão: Flávio Mainieri
Paola Oppitz
Revisão "abstract": Fernanda Pacini

CENA, n. 3 NOVEMBRO DE 2004.
Porto Alegre: UFRGS / Instituto de Artes/
Departamento de Arte Dramática, 2004.

Anual
INSS 1519-275X

1. Teatro. Periódicos
1. Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática

cena 3

UFRGS / INSTITUTO DE ARTES / DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
ANO3/Nº 3
2004

ÍNDICE

A MÁSCARA DA INFÂNCIA: o papel da criança no teatro grego antigo 7
Ana Lara Vontobel Fonseca
INTERPRETAÇÃO VERBAL 19
Ana Maria Taborda
WALTER BENJAMIN E O TRÁGICO MODERNO 29
Cláudia Perrone
MEMÓRIAS DE GUERRA: a representação da história no teatro 43
Clóvis Dias Massa
A REPRESENTAÇÃO DA CENA TEATRAL NO CINEMA 51
Flávio Mainieri
A ABORDAGEM DIALÉTICA NA PESQUISA DE TEATRO E EDUCAÇÃO 59
João Pedro Alcantara Gil
SOBRE TODAS E NENHUMA: reflexões acerca das técnicas corporais nos cursos de formação em artes cênicas 67
Márcia Strazzacappa
OS DESAFIOS DA ARTE DO ATOR 77
Marta Isaacsson
TEATRO, REBELIÃO E POLÍTICA NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA 87
Silvia Cristina Martins de Souza
PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA: cenas, atos e protagonismos contemporâneos 97
Suzana Kilpp
DEPOIMENTO: RENA MIRECKA 107
Sabrina Cunha
ENTREVISTAS
Chico Pelúcio 113
Sylvie Fortin 120
PROJETOS DE GRADUAÇÃO 2001 131

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR
JOSÉ CARLOS HENNEMANN

VICE-REITOR
PEDRO DUTRA FONSECA

DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES
CÍRIO SIMON

VICE-DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES
FLÁVIO ROBERTO GONÇALVES

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
CARMEM LENORA COELHO MARTINS

REVISTA CENA

COMISSÃO EDITORIAL
Clóvis Massa
Marta Isaacsson
João Pedro Alcantara Gil
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

Normatização Bibliográfica
Denise Maria Gross Xavier

Organização do nº 3
Comisão Editorial com o apoio de
Paola Oppitz - Bolsista PIBIC - CNPq

APOIO
PROPESQ - PRÓ-REITORIA DE PESQUISA
PROGRAD - PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
RUA General Vitorino, 255
PORTO ALEGRE, RS - BRASIL
90020-171
FONE/FAX: (051) 3226 6477
E-MAIL: **iadad@vortex.ufrgs.br**

EDITORIAL

Prezado leitor,

É com satisfação que chegamos ao terceiro número da nossa revista ainda apostando na diversidade, conforme a proposta esboçada no número anterior. Mantemos a idéia de que para abordar, refletir, analisar o fenômeno teatral, múltiplas visões e conhecimentos são necessários e enriquecedores. A multiplicidade temática dos artigos expressa claramente nossa proposição.

Como o leitor já deve ter percebido, apesar de nos preocuparmos com a manutenção de um traço identificador, modificações foram introduzidas no sentido de tornar o seu formato mais prático, buscando atingir um maior número de leitores.

Mais uma vez agradecemos aos colaboradores que pronta e graciosamente responderam ao nosso pedido ao enviar seus artigos, possibilitando, então, a feitura do presente exemplar, resultado do trabalho e da vontade de um grupo organizado em torno de uma idéia: fazer circular suas reflexões, suas pesquisas, suas análises sobre o teatro e suas diversas manifestações. Agradecemos, também, a Paola Oppitz, bolsista PIBIC/CNPq, e Fernanda Pacini, bolsista SAE, que, às suas tarefas, acrescentaram o trabalho de revisão.

Assim como o espetáculo, a revista CENA também depende de um esforço coletivo e está aberta a colaborações que se enquadrem em nosso objetivo norteador: o teatro.

Flávio Mainieri
Editor

A MÁSCARA DA INFÂNCIA:
o papel da criança no teatro grego antigo

ANA LARA VONTOBEL FONSECA
Atriz e Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela UFRGS. Foi Bolsista PIBIC-CNPq de agosto de 2000 a maio de 2003, na pesquisa Estética do Espetáculo Teatral: Tragédia e Comédia na Grécia Antiga Durante o Período Clássico, sob orientação do Prof. Clóvis Dias Massa.

RESUMO:
Neste artigo analisa-se a participação da criança no teatro grego antigo, em seus três principais âmbitos – personagens da dramaturgia, encenação e recepção –, através do estudo da sociedade grega antiga e dos textos remanescentes dos principais dramaturgos do período. Embora não houvesse sido ainda instituída a concepção de infância que hoje se conhece, observa-se que a criança, tanto na sociedade como no teatro, em Atenas, possuía papel diferenciado do adulto.

ABSTRACT:
This article analyzes the participation of the child in the ancient Greek theater, in its three main environments – characters of the theater literature, staging and reception – through the study of the ancient society and remaining texts from the main dramatic artists from the period. Although today's concept of the childhood was not yet established, its is perceived that the child, as much in society as in the theatre, in Athens, played a different role from that of the adults.

PALAVRAS-CHAVE:
Criança
Teatro
Grécia Antiga
KEY-WORDS:
Child
Theater
Ancient Greek

Prólogo
"Ser criança não significa ter infância!"[1]

O teatro e a infância são invenções humanas. O primeiro, costuma-se dizer, nasceu na Grécia Antiga – devido aos registros dramatúrgicos mais antigos e porque lá foram criados os gêneros trágico e cômico. Já a infância surgiu no Renascimento, quando a sociedade percebeu que valia a pena investir nas crianças, para obter um mundo melhor. Denominou-se **infância** a primeira etapa da vida do ser humano, protegida e tranqüila, onde se deve brincar e ir à escola. Onde não há trabalho nem responsabilidades, mas prazer e inocência.

O teatro, como uma arte que expressa a realidade e a fantasia do homem enquanto ser social, pode ser considerado um importante meio para investigar como determinada sociedade percebe suas crianças. Assim, pode-se perguntar: como o teatro grego antigo representa a criança, num tempo em que a infância ainda não existia?

Infelizmente, a criança tem sido uma figura excluída das análises de personagens da dramaturgia clássica ateniense, bem como no que diz respeito à sua participação como espectadora no Teatro de Dioniso. Também não há comentários sobre a sua possível atuação nas encenações teatrais durante as Grandes Dionisíacas. Por isto, traçando um paralelo entre a história da sociedade grega antiga e seu teatro, busca-se perceber a participação da criança nesses dois contextos, que não deixam de ser um só, a fim de desvelar qual é o seu papel no teatro grego antigo, em seus três principais âmbitos: personagens da dramaturgia, encenação e recepção.

Primeiro episódio – Personagens infantis na dramaturgia remanescente

O teatro clássico grego levava à cena apenas atores do sexo masculino, que interpretavam personagens de ambos os sexos para uma audiência composta, possivelmente, por representantes de todas as classes da *pólis*, incluindo escravos, estrangeiros, mulheres e crianças. Era realizado em um espaço público, ao ar livre e durante o dia. Tinha acesso gratuito ou ingresso de valor simbólico, sendo subsidiado, pelo governo, àqueles sem condições de pagá-lo. Hoje, o teatro clássico ateniense revive principalmente através das tragédias remanescentes de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e das comédias de Aristófanes.

Nas obras destes dramaturgos que chegaram até nós, pode-se observar cerca de vinte personagens crianças – as quais raramente são mencionadas por autores e estudiosos desta arte. São personagens figurantes, em sua maioria sem falas, mas com ações. Quando têm uma maior importância e/ou participação no enredo, são crianças do sexo masculino e filhos legítimos, no caso das tragédias; e crianças pobres ou filhos de cidadãos conhecidos dos contemporâneos de Aristófanes, no caso das comédias.

Nas sete tragédias remanescentes de Ésquilo, não há personagem criança. Porém, em algumas de suas obras, pode-se observar a presença de jovens. Um exemplo é o coro das Danaides, em ***As Suplicantes*** (464 a.C.). São cinqüenta donzelas estrangeiras (helênicas), filhas de Dánaos e descendentes da princesa mítica Io, que fogem para Argos em busca de refúgio das atenções dos

cinqüenta filhos de Egito. Elas são as protagonistas da tragédia, são os membros do coro que, nesse momento, têm um importante papel na encenação. Fogem das núpcias, o que leva a supor que estão na idade de casar. Na Grécia Antiga, durante o século de Péricles, esse passo era dado logo após os doze anos de idade, pelas mulheres. Mas as Danaides não pertencem à época clássica: são estrangeiras que viveram na Idade Heróica da Grécia, segundo a mitologia. No entanto, isto não impede que se busque estabelecer um diálogo entre a ficção encenada e a realidade dos contemporâneos de Ésquilo. As Danaides podem simbolizar como as jovens queriam escapar de seus pretendentes, ou seja, de uma união sem amor. O tragediógrafo poderia, através das personagens mitológicas, abordar uma questão polêmica à época, tal como a instituição do casamento. Segundo Jones, a palavra **noivado** significa **caução** ou **garantia**. O responsável pela noiva prometia a moça a seu futuro marido com a seguinte fórmula: *Dou-te esta mulher para gerar filhos legítimos* (1997, p. 164). Essa cerimônia acontecia na presença do maior número possível de testemunhas, para comprovar a virgindade da rapariga e a quantia de seu dote. A donzela, que poderia ser prometida aos cinco anos de idade, não tinha nada a dizer, na questão de seu casamento, que era essencialmente um contrato entre os chefes das duas famílias. O casamento passava a valer quando a noiva entrava na casa de seu senhor e dono.

Em ***Ájax*** (data incerta, possivelmente 442 a.C.), encontramos a personagem criança mais importante na obra remanescente de Sófocles: Eurísaces, filho ainda pequeno de Ájax (guerreiro de Tróia) e Tecmessa (filha de um nobre troiano que coube a Ájax como um dos despojos da guerra). Apesar de ser um personagem sem falas, Eurísaces tem participação significativa e importante na trama. Basta notar que já no primeiro episódio ele está presente em cena, e no decorrer da tragédia realizará algumas ações, o que permite supor que não é uma criança **de colo**, mas um menino ainda pequeno. Sua participação na peça demonstra que é importante por ser um filho homem, herdeiro de Ájax e do escudo de seu pai, pois seu nome significa, em grego, *portador de escudo largo,* segundo Mário da Gama Kury, em nota da tradução da obra de Sófocles.

Uma das mais conhecidas tragédias de Eurípides, ***Medéia*** (431 a.C.), apresenta duas crianças em seu enredo: são os filhos de Medéia e Jasão, que aparecem como personagens pouco desenvolvidos. Nesta tragédia, as crianças têm falas que não são ditas em cena aberta, diante do público e, provavelmente, não foram pronunciadas pelas crianças que interpretavam esses papéis, mas por atores adultos. A participação oral dessas personagens é ouvida no último estásimo, no momento de seus assassinatos, enquanto o coro de mulheres canta que a mais cruel de todas as dores é a morte de um filho:

> ***Coro***: *Ouves? Ouves esse grito das crianças? Ah! Desgraçada mulher! Destino cruel!*
> ***Primeira Criança***: *Ai de mim! Que fazer? Como fugir da mão de minha mãe?*
> ***Segunda Criança***: *Eu não sei, irmão querido! Estamos perdidos!*
> ***Coro***: *Entraremos na casa? Iremos em so-*

corro dessas crianças que estão matando? ***As Crianças****: Sim, socorro, em nome dos deuses! O tempo urge, vamos cair nas emboscadas do punhal (Eurípides,* Medéia, *2001, p. 53).*

A morte das crianças não é narrada. E não é preciso, pois seus gritos e o canto do coro bastam para que a emoção do espectador atinja o ápice. Pode-se presumir que essas falas são dadas fora de cena pelo fato de ser um momento de violência que, segundo norma estabelecida por Ésquilo, nunca acontecia aos olhos do espectador. Ou, também, pelo fato de serem falas das personagens crianças que teriam de ser declamadas por atores profissionais.

Já no prólogo apresentam-se algumas especificidades das crianças que surgem em cena, trazidas por um escravo (o pedagogo): estão em idade escolar e são do sexo masculino, pois somente os meninos poderiam freqüentar a escola. Através da mitologia, pode-se saber o nome dessas crianças, que o poeta não cita. Chamam-se Feres e Mérmero, sendo este último o mais velho.

Para tornar-se um cidadão adulto, era preciso ser homem, ou seja, as mulheres estavam excluídas. A passagem à idade adulta era, para a jovem grega, marcada pelo casamento, o que significava converter-se em esposa e mãe em potencial de futuros cidadãos do sexo masculino. As meninas eram, desde o nascimento, mantidas principalmente em casa, aos cuidados da mãe e ou de escravas. Ali obtinham a sua educação, que consistia em aprender a fiar e cozinhar. Tomavam conhecimento das histórias da mitologia através de narrações da mãe, parentas velhas ou escravas, as quais, por vezes, ensinavam também a leitura e a escrita.

Já a educação dos meninos, na Grécia Antiga, estava sempre vinculada ao conceito de *arete*, termo para o qual não há um equivalente exato na língua portuguesa – embora, o vocábulo **virtude** possa exprimir mais aproximadamente o sentido daquela palavra grega. Preocupavam-se, os gregos, em saber qual o caminho que a educação teria de percorrer para alcançar a *arete*.

Em meados do quinto século, a sociedade civil e urbana possuía um ideal de Homem e cidadão, mas carecia de um sistema consciente de educação para atingir tal ideal. A educação profissional, onde o filho seguia o ofício do pai, não se comparava ao ideal da *Kalokagathia* (educação total do espírito e do corpo). A educação ateniense era, agora, para os bem-nascidos econômica e socialmente. Ou seja, não somente para os nobres, mas acessível a todos que pudessem pagá-la. E um número cada vez maior de crianças começou a ter acesso ao ensino formal. Surgiu, então, neste período, a necessidade de uma educação coletiva, resultando na criação da instituição escolar. Mas a educação individual não desapareceu por completo. Durante muito tempo discutiam-se as vantagens e desvantagens de uma e de outra forma pedagógica.

Este é um dos enfoques tratados na comédia ***As Nuvens***, representada pela primeira vez em 423 a.C., e cuja época da ação era o momento presente, ou seja, o século de Péricles. A educação ateniense foi debatida no *Agon* da comédia, que faz uma contraposição entre a antiga e a nova Paidéia, através da oposição entre o ginásio e a ágora:

Raciocínio Justo: *Então vou dizer como era a educação antiga, quando eu ganhava dinheiro ensinando a justiça e todos cultivavam a moderação. Para começar, as crianças andavam em silêncio; todos os meninos de cada bairro andavam nas ruas em perfeita ordem, a caminho da casa do professor de música, sem mantos e em grupos bem alinhados, ainda que a neve caísse como farinha de trigo de uma peneira. Lá o professor ensinava antes de tudo um hino, enquanto os meninos permaneciam com as coxas afastadas, ou então cantavam "Palas destruidoras das cidades", ou ainda "um grito retumbante ao longe", perpetuando a solene cadência dória de seus pais. Se um deles fazia graças a Frínis[2], tão difíceis de entoar, era moído de pancadas por querer ridicularizar as Musas. Depois, na casa do mestre de ginástica, os meninos, sentados, tinham de cobrir as coxas, de maneira a não mostrar nada que pudesse chocar os vizinhos. Quando um deles se levantava tinha de alisar a areia e de cuidar de não deixar seus colegas verem marcas de sua virilidade. Nenhum menino esfregava-se com óleo abaixo do umbigo, e em volta dos órgãos sexuais se via uma penugem viçosa e macia como o pêlo dos pêssegos. Nenhum deles se aproximava de seu amigo favorito dando inflexões efeminadas à voz e com olhares de mormaço, como se fosse prostituir-se. Nunca podiam comer raiz forte no jantar, nem tirar dos mais idosos o aneto e o aipo, ou ser gulosos, ou rir às gargalhadas, ou cruzar as pernas.*

Raciocínio Injusto: *Velharias do tempo das Dipolias, como as cigarras, Cedidas e as Bufonias[3].*

Raciocínio Justo: *Mas foi com essas velharias que os guerreiros de Maratona se educaram e se formaram, graças a meu sistema pedagógico. E você ensina os meninos de hoje a se enrolarem desde cedo em mantos. Fico revoltado quando, durante as Panatenéias[4], vejo meninos que, obrigados a dançar, põem seus escudos sobre os órgãos sexuais, sem o respeito devido à Atena* (Aristófanes, *As Nuvens*, 1995, p. 72).

Outro tema recorrente nas comédias de Aristófanes é a dificuldade de sobrevivência das famílias pobres, como em ***As Vespas***, apresentada nas Lenéias de 422 a.C., que aborda diretamente a vida comum, as expectativas, as práticas e as relações sociais. Esta comédia oferece, também, uma boa visão dos contrastes entre a vida comum – doméstica e diária – e a vida dedicada à *pólis*. A peça, cujo coro é composto por velhos fantasiados de vespas, traz crianças como personagens presentes na ação. São os filhos dos membros do coro, que os acompanham na primeira entrada deste. Apenas um menino tem fala e é através de seu diálogo com o Corifeu que sabemos da presença de outras crianças, bem como quais são as suas ações.

Menino: *Tome cuidado com esta poça de lama, pai!*

Corifeu: *Junte um pouco de palha para avivar a mecha do lampião.*

***Menino**: Não! Não! Eu faço isto com os dedos.*

***Corifeu**: Você está querendo alongar a mecha, bobão, agora que o óleo está mais caro? Logo se vê que não é você quem paga!*

***Menino**: Se vocês nos surrarem, nós apagamos os lampiões e voltamos para casa; aí vocês vão ficar sem luz e vão enfiar os pés nas poças de lama como os frangos.*

***Coro**: Se isto acontecer castigaremos os maiores que você, mas parece que já estamos andando na lama. Ficaremos muito admirados se dentro de poucos dias não cair uma chuva muito forte, pois as mechas dos lampiões estão cheias de cogumelos; isto é sinal de chuva. Aliás, os frutos temporãos têm necessidade de água, e o sopro dos ventos faz bem a eles. (...)*

***Corifeu**: Avance, menino! Avance!*

***Menino**: Você me dá o que eu lhe pedir, pai?*

***Corifeu**: Dou, meu filho querido, mas me diga: que quer você que eu compre de bonito para lhe dar? Imagino que você não vai querer ossinhos.*

***Menino**: Não, paizinho; eu quero figos; eu gosto muito de figos.*

***Corifeu**: Você não vai ganhar figos, nem que se enforque!*

***Menino**: Então não vou mais acompanhar você.*

***Corifeu**: Esta é boa! Com o meu salário miserável tenho de comprar pão, lenha e carne, e você ainda me pede figos?*

***Menino**: Se o arconte não convocar mais o tribunal, onde vamos jantar? Você tem de nos dar uma esperança, senão vamos nos afogar no mar.*

***Corifeu**: Ah! Deus! Ai de mim! Já não sei o que vamos jantar!*

***Menino**: "Ah! Mãe infeliz! Por que você me deu à luz, se eu teria de sofrer tanto para me manter vivo?"*[5]

***Corifeu**: Assim, minha sacola*[6]*, você é apenas um ornamento!*

***Corifeu e Menino**: Ai! Ai de nós! Só lágrimas nos restam!* (Aristófanes, *As Vespas*, 1995, p. 26-28)

Ser criança não era algo fácil na Grécia Antiga, pois, para isso, era necessário, antes, sobreviver. A taxa de mortalidade era alta, devido a partos prematuros ou irregulares, doenças oriundas da alimentação inadequada ou da falta de higiene. Além dessa causas **naturais** de morte, os próprios homens determinavam quem poderia sobreviver. Um filho que não nascesse em boas condições físicas poderia ser eliminado, pois as deformidades (físicas ou mentais) eram tidas como uma espécie de castigo, de mau augúrio dos deuses.

Era comum, em Atenas, expor o recém-nascido em locais fora da cidade, dentro de um vaso ou outro recipiente, onde morreria de fome ou dilacerado por animais, caso alguém não o recolhesse. Em Esparta, os bebês deficientes podiam ser abandonados no Taígeto, com permissão dos membros mais velhos da tribo a que o pai pertencesse. Isso não excluía que crianças saudáveis também fossem expostas (é o exemplo de Édipo, personagem mitológico que teve esse destino). Era o pai quem decidia expor ou não os filhos e também quem tinha o direito de vendê-los,

na necessidade de saldar dívidas. Possivelmente, o maior número de crianças expostas era de filhos ilegítimos, dificilmente primogênitos, mas, principalmente, recém-nascidos do sexo feminino. Ter filhas mulheres implicava ter de dar um dote ao futuro esposo. Assim, a exposição era um modo de evitar o excesso de núbeis, que pesariam economicamente para o pai.

Em Atenas era permitido que castigos físicos fossem aplicados em crianças e escravos, mas nunca em adultos livres. No trabalho escravo era corrente a inclusão de crianças. Segundo Cambiano (in: Vernant, 1994, p. 80), elas trabalhavam nas minas, *não só nas minas da Núbia de que nos fala Diodoro Sículo, mas também nas minas atenienses de Láurio*, bem como nas oficinas, pois *pinturas de vasos atenienses reproduzindo cenas de oficinas mostram um grande número de crianças a trabalhar e não se pode decerto excluir a hipótese de que pelo menos uma parte dessas crianças era de condição escrava.*

Os filhos de escravos não tinham direito ao parentesco reconhecido. Eram provenientes, em sua maioria, de países bárbaros, mas era possível que homens livres de origem grega também se tornassem cativos. Era comum, nas guerras, matar os adultos e reduzir mulheres e crianças à escravidão.

Guerras eram tão freqüentes, que os gregos, habituados com a insegurança, as colocavam em seus cotidianos como uma preocupação constante. Participar de combates era uma obrigação ativa para os atenienses, dos dezenove aos 49 anos de idade. A guerra foi um dos assuntos mais dignos de memória para os historiadores gregos, como se pode perceber através de Heródoto (Guerras Pérsicas), de Tucídides (Guerra do Peloponeso) e Políbio (Imperialismo Romano). Os dramaturgos também as abordaram e criticaram, em suas obras.

A Paz, de 421 a.C., é considerada por John Gassner (1997) como mais uma comédia antiimperialista de Aristófanes. Nela, o comediógrafo conclama o povo a estabelecer um acordo com Esparta, na Guerra do Peloponeso, expressando o espírito predominante entre os atenienses – visto que, após a apresentação da peça, assinou-se a paz de Nícias. Para Gassner, a nostalgia do poeta pela paz reduziu os elementos burlescos da comédia, sendo a peça notável pelo seu lirismo, principalmente.

Nesta comédia encontramos algumas personagens crianças: as filhas de Trigeu, o filho de Lâmaco e o filho de Cleônimo. As filhas de Trigeu aparecem em cena para, mais uma vez na comédia aristofanesca, tratar de questões de sobrevivência e debochar do poeta trágico Eurípides. O filho de Cleônimo e o filho de Lâmaco surgem um pouco antes do êxodo. O comediógrafo satiriza os dois generais atenienses, partidários ardorosos da guerra, na figura dos filhos. São personagens da vida real que poderiam estar presentes na platéia assistindo à encenação.

***Segundo episódio – Crianças no* theatron**

As evidências de que havia crianças na platéia do Teatro de Dioniso, durante as encenações, manifestam-se nos seguintes dados: o relato de um autor da Antigüidade mencionando que, na tragédia ***As Eumênides***, de Ésquilo (de 458 a.C.), ao surgirem em cena as Fúrias vingadoras, o impacto fora tão gran-

de na platéia que as crianças gritaram de medo. Essa afirmação pode apenas ser uma anedota, querendo demonstrar o quão espetacular e cheio de efeitos era o teatro de Ésquilo, mas, ainda assim, é um fragmento muito usado para explicitar quem estava na platéia, já que também cita que mulheres sofreram aborto após presenciar o terrível aparecimento das Fúrias. Outro fato, muito mais relevante, é o Decreto de Teozótides que, em meados do século V a.C., instituiu que os órfãos de pais que morreram na Guerra, ou violentamente, sob a tirania dos Trinta, seriam educados e mantidos a expensas da cidade até atingirem a idade adulta. Assim, em ocasiões das Grandes Dionisíacas, essas crianças eram apresentadas à *pólis* antes das representações trágicas e, em seguida, tinham o direito aos primeiros lugares no teatro. A terceira e última evidência é a referência que Aristófanes faz ao público infantil na parábase da comédia ***As Nuvens*** (de 423 a.C.). A parábase é o momento da comédia em que os membros do coro tiram suas máscaras, retomam sua verdadeira identidade e se dirigem diretamente ao público em nome próprio ou em nome do poeta. Eis as palavras do corifeu:

> *...Observem, então, esta comédia é encenada, como uma outra Electra, e procura com os olhos seus amigos antigos; ela saberá reconhecer à primeira vista os cabelos de seu irmão. Observem sua modéstia e sua decência; ela é a primeira que não vem ostentando um pênis feito de couro, com a cabeça vermelha e enorme, para fazer as crianças rirem...* (Aristófanes, 1995, p. 45).

Terceiro episódio: A atuação das crianças

Faz-se necessário, agora, refletir sobre quem interpretava as personagens crianças no teatro grego antigo. Os indícios da participação de crianças como atores são encontrados, principalmente, através da análise dos textos. O ponto mais significativo é a observação de diálogos de personagens adultas contracenando com personagens infantis; estas são orientadas por deixas, exatamente como se o autor estivesse procurando meios para evitar as dificuldades comuns ao se trabalhar com os pequenos. Percebe-se, em todos os textos, que as personagens crianças sempre aparecem acompanhadas de personagens adultas, que auxiliam suas ações.

A participação de uma criança também oralmente nas encenações pode ser considerada, pelo menos com base nos textos remanescentes, como exceção. No entanto, não é surpreendente deparar-se com uma criança que atua numa tragédia entoando um canto de lamentação. Os atenienses, desde a infância, eram ensinados a cantar e dançar; participavam em competições e festas religiosas, onde havia essa relação ator-personagem-público. São exemplos disso as Antestérias, festas em honra de Dioniso, onde as crianças participavam de jogos e narrativas da tradição mítica. A iniciação nos Mistérios de Elêusis também estava aberta às crianças e nas Oscofórias dois jovens, escolhidos por nascimento e riqueza, levavam, em procissão, ramos de videira carregados de cachos. Envergavam trajos femininos, de acordo com um procedimento típico dos ritos de passagem. Com isto, dramatiza-

vam o acesso à virilidade, atenuando, ao mesmo tempo, a transição para o novo, mediante um laço com a condição **feminina** da infância vivida em casa, num mundo de mulheres que estavam prestes a abandonar.

Na obra mais antiga conservada de Eurípides, ***Alceste***, de 438 a.C., aparecem Êumelo e sua irmãzinha – filhos ainda crianças do rei de Feras, Admeto, e da rainha Alceste. Já no primeiro episódio há menção a essas crianças, quando uma serva, vinda do interior do palácio, relata que sua senhora (Alceste) começara a sucumbir e que pedira à deusa Perséfone que cuidasse de seus filhos órfãos. No final do primeiro estásimo, o coro presencia a abertura da porta central do palácio, donde surge Admeto trazendo Alceste em seus braços, seguido dos filhos, que seguram os véus fúnebres. A importância dos ritos funerários na antiguidade grega e da participação de familiares nesses momentos proporciona maior segurança para afirmar que as crianças estavam realmente presentes na cena. Vê-se, aí, que há duas personagens crianças na trama: uma menina e um menino. Mas apenas do menino nos é informado o nome. Talvez pela maior importância dada aos filhos do sexo masculino na Grécia Antiga e porque Êumelo é o primogênito que dará continuidade à família. Mas, não reside apenas no nome e sexo a importância de Êumelo na tragédia e, sim, porque o poeta lhe destina um canto lamentoso quando Alceste morre. Aqui, pela primeira vez, temos uma personagem criança que fala diante do público, ou melhor, canta:

> ***Êumelo***: *Ai! Coitado de mim! Mamãe já vai para baixo da terra! Ah! Papai! Ela não vê o sol, já não existe! Ela nos deixa para sempre órfãos! Vê suas mãos e seus olhos parados!*
> *Tens que me ouvir! Ouve-me, minha mãe! Suplico-te! Sou eu! Sou eu, mamãe! Tua cria te chama, debruçada sobre teus lábios! Ouve-me, mamãe!*
> ***Admeto***: *Ela não te ouve, filho, nem te vê... É pesada demais esta calamidade que nos atinge agora, a vós e a mim, meus filhos!...*
> ***Êumelo***: *Ainda tão criança estou aqui tendo de seguir meu caminho só, sem minha mãe querida que me deixa... É uma crueldade contra mim!... E tu, minha irmãzinha, sentirás os mesmos sofrimentos!... Ah! Papai!... Teu casamento não foi proveitoso!... Não chegaste com ela à velhice!... Morreste antes, mãe! Com tua morte morre também este nosso palácio!...*
> (Eurípides, 1999, p. 175-176).

A criança que participava como ator nas representações teatrais não estava, contudo, realizando o jogo protagonizado como entendemos hoje – aquele jogo característico das crianças no fim da idade pré-escolar, o jogo social, cooperativo, de reconstituição de papéis, o faz-de-conta. Ela estava, sim, trabalhando. Não era algo espontâneo; a criança não estava escolhendo o papel que iria interpretar, nem suas falas e gestos; era algo ensaiado e não tinha um caráter improvisacional. A criança estava inserida ali num mundo adulto, mas, ao mesmo tempo, era uma forma diferente de trabalho, não tendo um caráter de sobrevivência, e sendo respeitadas as suas diferenças para com os atores profissionais. É possível que esses atores mirins fossem filhos dos próprios dramaturgos ou ato-

res que continuamente estavam envolvidos com as artes cênicas.

Mas nada impede de se pensar que fora de cena, em seu cotidiano, as crianças, na Grécia Antiga, praticassem o jogo de papéis. No entanto, se este efetivamente existiu, infelizmente nenhum relato, nenhum material concreto nos deixa imaginar suas características. E, mesmo que tivéssemos relatos, estes seriam de adultos – relatos incompletos, portanto, pois a plenitude dessa arte infantil só se explica e se justifica no próprio ato, e este nasce e morre naquele instante.

Por outro lado, se na Grécia Clássica nasceram os gêneros trágico e cômico, num espaço próprio para a encenação e recepção, com uma preocupação artística/estética até então desconhecida, é lá, também, que, pela primeira vez, o jogo protagonizado infantil pode ter sido relativo ao espetáculo teatral. Ou seja, teríamos um **meta-jogo protagonizado**, onde as crianças **reviveriam ficcionalmente**, em sua brincadeira, a ficção que os adultos encenaram.

Nas circunstâncias da época, a possibilidade de uma menina atuar seria muito remota, já que as mulheres não eram permitidas nesta profissão, mas pode-se, através das evidências acima relacionadas, acreditar que os meninos estavam em cena – interpretando, também, personagens infantis femininos, como, por exemplo, Antígona e Ismene, na tragédia ***Édipo Rei***, de Sófocles, de 430 a.C. Nas comédias, possivelmente, não eram atores crianças que interpretavam as personagens, devido às especificidades desse gênero.

Epílogo

Mesmo que a infância ainda não tivesse sido inventada no século V a.C., a sociedade ateniense não tratava adultos e crianças como iguais. O papel da criança na sociedade, assim como o da mulher e do escravo, era marginal. As crianças eram tratadas como seres inferiores e não tinham direitos garantidos. Os filhos de pais ricos desfrutavam de alguns privilégios, como ir à escola e não precisar trabalhar – principalmente se fossem homens. Entretanto, as crianças e os adolescentes estavam sempre presentes em festividades religiosas que envolviam toda a comunidade. Desta maneira, o teatro não poderia dar outro espaço à criança a não ser o de partícipe coadjuvante.

A partir dos dados dramatúrgicos, históricos e teóricos analisados, pode-se concluir que o teatro grego antigo incluía a criança em seu universo espetacular – como espectadoras no *theatron,* como personagens dos textos de Sófocles, Eurípides e Aristófanes e como atores figurantes e do sexo masculino nas encenações trágicas de Sófocles e Eurípides.

Como era, realmente, o jogo protagonizado das crianças na Grécia Antiga, dificilmente um dia poderemos saber. Assim como atualmente também não temos condições de compreender toda a complexa riqueza que há nessa forma autêntica de teatro infantil, pois, parafraseando Walter Benjamim: *Todo desempenho infantil orienta-se não pela 'eternidade' dos produtos, mas sim pelo 'instante' do gesto. O teatro, enquanto arte efêmera, é infantil.* (1984, p. 87).

Quem sabe, quando a sociedade entender a importância dessa atividade/arte infantil, deixando-a existir plenamente na vida de seus filhos, se poderá viver num outro mundo – aquele mundo tão sonhado, onde ser criança será também ter, realmente, infância.

NOTAS:

[1] Fala do curta-metragem *A Invenção da Infância*, de Liliane Sulzbach.

[2] Frínis era um músico originário de Mitilene, na Ásia Menor, na época da guerra dos gregos contra os persas (nota do tradutor).

[3] As Dipolias eram uma festa religiosa antiqüíssima, em honra de Zeus Polieu, protetor da cidade. Cedidas foi um antigo poeta ditirâmbico, e as Bufonias eram antigas cerimônias religiosas durante as quais se sacrificavam dois bois (nota do tradutor).

[4] As Panatenéias eram a maior festa cívica de Atenas (nota do tradutor).

[5] Paródia de versos da tragédia *Teseu*, de Eurípides, de que nos restam apenas fragmentos (nota do tradutor).

[6] Os gregos andavam geralmente com uma sacola de couro, onde punham as compras que faziam (nota do tradutor).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTÓFANES; MENANDRO. *A Paz; Misantropo*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s./d.].

ARISTÓFANES. *As nuvens; Só para mulheres; Um deus chamado dinheiro*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

___. *As vespas; As aves; As rãs*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BENJAMIM, Walter. *Reflexões*: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.

ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Prometeu Acorrentado, Ájax, Alceste*. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

EURÍPIDES. *Medéia; As bacantes*. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JONES, Peter V. *O mundo de Atenas*: uma introdução à cultura clássica ateniense. Tradução de Ana Lia Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Homem Grego*. Tradução Maria J. V. Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

INTERPRETAÇÃO VERBAL

ANA MARIA TABORDA

Diretora de teatro, socióloga, mestre em Ciência da Arte pelo IACS-UFF. Seu trabalho, nos últimos vinte anos, está voltado para a proposta Descolonização da Expressão, que vem desenvolvendo em sua prática-teórica e que foi tema de sua dissertação. O tópico específico Interpretação Verbal é parte do conjunto do trabalho que teve seu início e desenvolvimento posterior na cidade de Porto Alegre.

RESUMO:

Interpretação verbal *é uma abordagem do trabalho do ator sobre o texto, tomando como alavanca o verbo ou expressão verbal enquanto estimulador de sentido e movimento interior e exterior. Nesse trabalho, a partir de fragmento de* O Rei da Vela, *de Oswald de Andrade, é procurado o sentido do texto a partir de sua mola propulsora verbal, na primeira pessoa, singular e plural, contrariando a busca de* ***interpretação substantiva*** *e estimulando no ator entrar no fluxo dos sentidos através do movimento, dado pelo verbo.*

ABSTRACT:

Verbal interpretation *is a stance of the actor's approach to the text where words or verbal expression are the levers that stimulate sense as well as interior and exterior movement. From an excerpt of Oswald de Andrade's* O Rei da Vela *(The King of the Candle), the approach herein is to seek the meaning of the text as it derives from its verbal springboard, in the first person, singular and plural, countering the search for* ***substantive interpretation*** *and stimulating the actor to join the flow of feelings through movement, as given by the word.*

PALAVRAS-CHAVE:

Ação
Diálogo
Sentido

KEY-WORDS:

Action
Speech
Meaning

Este texto é parte de uma proposta de pesquisa mais ampla, ***Descolonização da Expressão***, voltada para o processo expressivo do ator social e cênico, que venho desenvolvendo através das duas últimas décadas, em especial.

A origem da proposta de interpretação verbal foi o questionamento do discurso objetivo (substantivo, **se refere** a coisas), e a perspectiva de um discurso verbal (discurso do movimento). A supervalorização do discurso substantivo resulta numa fala (corpo, voz e significado) cheia de coisas, uma fala que acumula, que não distribui. A fala verbal é uma fala de ação, que se relaciona e distribui. É importante destacar que, em primeira e última instância, eu falo de fluxo de energia, portanto, produção.

O que a proposta de **interpretação verbal** traz é, antes de tudo, a participação do verbo no ato expressivo do sujeito, prioridade da primeira pessoa, simultaneamente singular e plural, sobre a terceira, nossa herança colonial. Não **falamos de**, atuamos simplesmente.

Exemplo dessa fala que acumula, no teatro, é o que se vê naquele ator que enche a boca, superdotado de **esses**, **erres** e falsas sonoridades, aquele ator que **se ouve**, voz entre o peito e a cabeça, tudo muito **cheio de ar**, na **formalização** de um texto. As coisas que ele traz: respiração, voz colocada, importância e **cor** das palavras, variação de volume, pontuação, tudo estabelecido em partes, como um arsenal de horrores a serviço do mau ator. As partes crescendo, em forma, na impossibilidade do fluxo do processo expressivo.

Esta é uma situação levada a extremos. Mas o sentido da acumulação de **coisas**, hoje pode ser encontrado na maioria dos atores que tentam fugir do naturalismo. Quando tentam, tropeçam nesse discurso super formalizado. A proposta da **interpretação verbal** prioriza o verbo ou a expressão verbal, enquanto alavancas de ação no sentido do texto. Claro que sua aplicação parte do texto, um dos elementos de base da produção teatral.

Exemplificando, vou me debruçar sobre um fragmento de ***O Rei da Vela***, de Oswald de Andrade:

> ***Heloísa*** *- O Rei da Vela. – Me dá um cigarro, tia.*
> ***João:*** *Não quero saber. A vela dele é que nos salvou.*
> ***D.Poloca:*** *(fuma com Heloísa) Eu não gosto desse homem não. Não teme Deus. É capaz de não querer casar no religioso... Mas o Perdigoto há de obrigá-lo. Este sim, é um sobrinho que vale a pena! Me ensinou a tragar.*
> ***Heloísa:*** *Casa! Ele está mudando. Me disse hoje que casa no religioso também. O cardeal virá à ilha... É uma honra! Um acontecimento!*
> ***D.Poloca:*** *Bem. Mas ele não tem família.*
> ***João:*** *Nós temos demais. Eu não sei de nada, se não fosse ele... Depois que o Totó me tomou o Miguelão!*
> ***D.Poloca:*** *Aquele turco indecente!*
> ***João:*** *Muito bom casamento. Palácio na Av. Paulista! Barata! Nota!*
> ***D.Poloca:*** *Mas é um assassino!*
> ***Heloísa:*** *É sim, João! Matou o irmão com dezoito facadas...*
> ***João:*** *Mas foi absolvido pelo júri. Privação de sentidos.*
> ***Heloísa:*** *E de inteligência. (Andrade, 1987, p.98)*

Aí cabe uma observação sobre o meu entendimento do trabalho de interpretação de um texto. É um espaço de modulação: sonora, corporal, sensória. Um espaço de quebras. O verbo dando sentido a tudo: ao texto, ao sentimento, à ação, ao **gestus teatral**. Já na primeira fala, a de Heloísa, abrindo com uma expressão bem substantiva: ***O Rei da Vela***, segue quebra total. Se fosse interpretação naturalista, televisiva, teríamos aquela coisa pobre: *O rei da vela*, pausa curta, *Me dá um cigarro, tia?*, rapidinho, como se não tivesse a menor importância.

Onde entra o verbo? Nessa continuação de Heloísa, é o que dá o sentido da fala. Heloísa **quer** um cigarro. E na fala que se segue João **não quer saber**. Querer e não querer estão no corpo, no sentido, no desejo ou na ausência dele.

Em *A vela dele é que nos salvou*, na interpretação naturalista, destaque para **a vela dele**. Resultado: piada fácil e grosseira. Mas **a vela dele é que nos salvou**. Esse o sentido da fala que dá sentido ao fragmento. O hábito de aligeirar os verbos, livrar-se deles, **tira o sentido de a vela do rei ter salvado a família.**

Logo a seguir, a rubrica em que a ação, que faz parte da composição da densidade da cena, é dada pelo verbo: D. Poloca **fuma** com Heloísa. É uma ação que constrói o estar sendo momentâneo daquela família. Seria diferente, por exemplo, D. Poloca **reza** com Heloísa.

No texto de Oswald, em que tudo significa, os verbos são núcleos de ação, pistas para o ator transitar, se ligando ao entorno, deslizando, escorregando, como deve escorregar o texto modulado, nunca previsível em sua modulação. Como se o ator, todo o tempo, tocasse o ombro de cada espectador, de surpresa: **Presta atenção...**, sem precisar colocar um traço embaixo da mensagem do autor, porque **a mensagem do autor** tornou-se espetáculo, este sim, **fiel ao autor**.

Aí se apresenta a preciosidade da fala ambígua de D. Poloca, que **fuma** com Heloísa. Na fala, algumas expressões verbais: ***não gosto não,*** *desse homem,* ***não teme Deus,*** *de* ***não querer casar*** *no* ***religioso***. Se a abordagem do texto for aligeirada, corre-se o risco de ficar com **esse homem, não teme Deus** e **no religioso**. E a análise naturalista do texto vai construir D.Poloca como carola. No fluxo descontínuo: *Perdigoto há de obrigá-lo,* onde o corpo de D.Poloca encontra mais uma base para sua construção, para além de ser uma **sogra carola**. No verbo, a ação que envolve o corpo, objetiva e/ou subjetivamente dizendo, vive-se o gesto. É deixá-lo aflorar. E segue informação essencial pelo verbo: **é um sobrinho** que **vale a pena**. No discurso aligeirado, tudo é muito sem importância. Importa **a linha do personagem**, ou, mais reduzido ainda, **o tipo**. Só que o sobrinho **vale a pena** porque *me ensinou a tragar.* E diz isso fumando, a D. Poloca. Quanto material para um personagem rico...

O sentido do texto, não seu sentido espiritual, sua mensagem, mas **o sentido do texto** é dado pelo núcleo-verbo, que tem ressonância direta com o corpo do ator e estabelece conexões com ações em seu entorno. Verbalizar é tornar verbo, potência de ação. Qualidades e substâncias acontecem em ação e quem encaminha essa ação é o verbo. Relembrando: verbo que se conjuga na primeira pessoa que é sempre plural, porque

numa relação constante com autor via texto, elenco e equipe técnica, direção, público.

Mesmo um trabalho solo como o de Denise Stoklos, é conjugado na primeira pessoa do plural, sem o que seria um exercício burro, narcisista, para *voyeurs,* que, a meu ver, não é o enfoque do teatro. Na **descolonização**, é inseparável da expressão a presença de outros.

Comprometida a proposta com a práxis brechtiana, que trabalha em espaço aberto ao público, sem a quarta parede[1]. Se aparecer a quarta parede é num corte crítico.

Mas, retornando ao ***Rei da Vela***, a resposta de Heloísa: *Casa.*; ação concreta, ele casa. *Está mudando.* Estar mudando é movimento e tem um sentido no corpo de quem fala, que incorpora o que diz. E aí Oswald resgata a fala de D.Poloca na resposta de Heloísa: ***Me disse hoje*** *que* ***casa no religioso*** *também. O cardeal* ***virá à ilha...*** *É uma honra! Um acontecimento!,* rebatendo D. Poloca: *Mas ele não tem família.* E João retruca: *Nós temos demais.* E retorna o *não quero saber* no ***Eu não sei de nada, se não fosse ele...*** *Depois que o Totó* ***me tomou*** *o Miguelão.* Os **não sei, não-quero saber**, dão pistas para o fluxo do corpo de João-dos-Divãs. E Totó Fruta-do-Conde é colocado na ação como aquele que **me tomou o Miguelão**.

O verbo é o caminho, **pela ação**, que permite incorporar o conjunto das falas, fragmentá-las, dar-lhes sentido, sentimento. **Não apenas interpretar ou representar, mostrar ou viver o personagem: incorporá-lo tendo como chave o verbo.** O que inclui momentos de interpretação, momentos de representação, momentos em que se vive o personagem para mostrá-lo. Sem regras rígidas, mas incorporando. Num teatro vivo não interessam personagens desencarnados. Colocar o personagem no corpo: que é músculos, sangue, sentimento e pensamento, respiração e pulsação. O personagem como ele pode ser, como ele pode falar, se expressar. E se escolhemos montar um texto teatral, o personagem é como o texto o expressa. Não há separação: as pistas do personagem estão também no que diz e no como diz e não, necessariamente, na sua descrição, no que se diz dele.

Voltando ao texto: referido o Miguelão, a resposta de D.Poloca, essa sim, resposta adjetiva: *aquele turco indecente!.* Uma **coisa**, um turco indecente. Ao que a fala de João complementa o sentido da exclamação, coisificando: *Muito bom casamento.* ***Palácio na Av. Paulista! Barata! Nota!*** Coisas, pedaços agregados de uma outra coisa: Miguelão. Aí sim, D. Poloca concretiza, corporifica Miguelão: *Mas* ***é*** *um assassino,* ainda indeterminado. E Heloísa determina: ***É sim,*** *João!* ***Matou o irmão com dezoito facadas....*** E João fecha a imagem do Miguelão, imagem de classe, de comportamento e de pessoa: *Mas* ***foi absolvido*** *pelo júri. Privação de sentidos.* **E o substantivo, dominante na língua, resolveu tudo**: privação de sentidos, como poderia ser cegueira noturna, apendicite. E o **comentário crítico de Heloísa**, na linha incorporada do personagem: ***E de inteligência....***

Num curto fragmento, procuro demonstrar a importância do verbo. Melhor seria executar um exercício. Mas não caberia no caminho que tomou esse trabalho. Seria redutor frente à abrangência da proposta.

O teatro com densidade, **o teatro-arte**, é inseparável da ação. E o bom teatro, este com densidade humana, além do *entertainment*, (que tomado no sentido exato, nos possui, não está em relação), esse teatro vivo, não precisa **compor** a ação com texto e cenário. A ação está no texto e seu entorno aparece nas falas dos personagens e, se o autor for bom, no sentido das rubricas.

Para montar Oswald, claramente um autor que me interessa, é preciso tomar o texto, o tempo todo, como ação cênica. Da mesma forma, qualquer autor teatral que trabalhe em profundidade as relações sociais, afetivas e humanas.

No caso de Oswald, leituras realistas acríticas ou naturalistas não ajudam a compreender aquele esbanjamento verbal descontínuo e crítico. As tensões que Oswald nos mostra com humor são reproduzidas no diálogo, que tem conexões diretas nos corpos dos atores, sua reconstrução em função do personagem. O verbo conduz, pela ação, a potência ao ato. E Oswald sabe utilizar o verbo.

Alguns, que separam ação e pensamento, chamam-no verborrágico, muitas idéias e pouca ação. Mas a ação está ali, incluída no **estar sendo** dos personagens que só se concretizam como ação cênica. E Oswald, como os bons autores teatrais, deixa uma imensa margem à nossa fantasia e só se realiza teatralmente **em cena**, com a intervenção de atores, direção, cenógrafo, figurinista, técnicos, diretor musical e **preparador corporal**.[2] Nunca realista, a não ser que tomemos o realismo crítico brechtiano, e menos ainda naturalista.

Para desvendá-lo, acredito na ferramenta da **interpretação verbal** do texto, minimizando o risco de reduzi-lo a nada ou a uma caricatura superficial.

Um corte para a rubrica. Vamos tomar a rubrica que ambienta o primeiro ato:

> *Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo&Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária LuísXV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O Prontuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos: malandros – impontuais – prontos – protestados – na outra divisão: penhoras – liquidações – suicídios – tangas. Pela ampla janela entra o barulho da manhã da cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala. (Andrade, op.cit., p.63)*

Uma rubrica toda de coisas. Um ambiente em que a qualidade da vida encenada é dada pelas próprias coisas e seus ruídos, mais o barulho da cidade. Só isso. E agora, uma quebra, uma parada crítica para perguntar o que procuro nesse caminho da incorporação teatral. Procuro o prazer: prazer do ator, prazer do público, da direção, prazer do ato, prazer do texto. E mais uma quebra, cheia de dúvidas, me traz as palavras de Barthes em ***O Prazer do Texto***:

> *Dir-se-ia que a idéia de prazer já não encanta ninguém. A nossa sociedade*

parece ser simultaneamente tranqüila e violenta; de qualquer maneira: frígida. Como se vê, o tema não é novo e não pretendo ser original. (Barthes, 1974, p.91)

Mas, adiante, ele nos traz de volta a proposta:

Se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, teríamos que incluir nela ***a escrita em voz alta****. Esta escrita vocal, que não é a fala, não é praticada, mas é sem dúvida aquela que Artaud recomendava e que Sollers pede. Falemos dela como se existisse. Na antigüidade, a retórica compreendia uma parte esquecida, censurada pelos comentadores clássicos:* ***a actio****, conjuntos de receitas próprias para permitirem a exteriorização corporal do discurso: tratava-se de um teatro da expressão, o orador-ator exprimia a sua indignação, a sua compaixão, etc. A* ***escrita em voz alta*** *não é expressiva – deixa a expressão para o feno-texto, para o código regular de comunicação; ela por seu lado pertence ao geno-texto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entoações maliciosas, mas pelo* ***grão*** *da voz, que é um misto erótico de timbre e linguagem, e que portanto, tal como a dicção, também pode ser a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo-orientais). Em atenção aos sons de língua,* ***a escrita em voz alta*** *não é fonológica mas fonética; o seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções: o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem revestida de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, e não no sentido da linguagem. (Barthes, op.cit., p.115,116)*

E mais adiante:

[...] (que a voz, que a escrita, sejam frescas, maleáveis, lubrificadas, finamente granulosas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar para muito longe o significado e lançar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator na minha orelha: isso granula, isso faz ruído, isso acaricia, isso raspa, isso corta, isso frui. (Barthes, op.cit., p.116, grifos do autor).

Embora separando a questão específica do texto, de alguma maneira transformado em objeto por Barthes, a sua fala remete, em algum sentido, à interpretação verbal. Mas a interpretação verbal não abandona significados: retoma, distorce, quebra, subverte, escancara, muda, mas não abre mão. Por isso, embora admirando a busca de Artaud, a descolonização não se aprofunda nela.

E a pura fruição também não é sua busca: o prazer do texto é a sua apropriação num fluxo em que fruição e transformação correm juntas nos caminhos da descolonização. E, nesse movimento, retomo o sentido da expressão como potência de transformação. No

teatro, possibilidade de ato cênico.

Essa incorporação do texto pelo ator inclui, pela retomada do verbo, a retomada de sonoridades que podem se unir aos significados, engendrando novas melodias porque, em última instância, teatro é música, com seu ritmo, movimento, modulações, timbres, emoções e sentimentos.

O trabalho produzido pelo bom ator, ator-vivo, é uma forma gulosa de apropriação da fala para redistribuir, prenhe de sentidos, cheiros, sonoridades, movimentos. Essa mesma fala sensualmente produzida em sua primeira forma pelo autor.

Sonhar na concretude do real, transformar é o nosso talento. O que poderia ser delírio, no palco é processado em transformação. Em conexão direta com a linguagem da loucura que David Cooper nos traz como ingrediente da *poiesis*: *A linguagem da loucura é o perpétuo deslizar das palavras para atos* ***até se chegar ao momento em que a palavra é puro ato.*** *(Cooper, 1978, p.19, grifo do autor)*

Ao utilizar Oswald como meio para demonstrar o que pode ser a interpretação verbal, escolhi um autor que já escreve com o sentido do movimento, do fluxo constante. Oswald não narra: **é o que mostra**. Seus personagens **estão sendo** no ambiente dado, nas relações, nos figurinos, nas falas. Quando conta é para concretizar personagens, como no caso de Miguelão, personagem ausente concretizado na narrativa para, simultaneamente, fazer concreto o mundo burguês, suas relações, sua justiça, seus valores.

A interpretação verbal é um artifício tático na busca do adensamento da cena teatral e contrabalança nossa linguagem tradicionalmente narrativa, **falando de**, e substantiva, e adjetiva, e adverbial, com uma linguagem que traz o verbo ou expressão verbal como núcleo propulsor, desalienando sentidos e significados. Artifício tático, porque surgiu de uma avaliação crítica do teatro dominante, formalista, narrativo ou naturalista, insatisfatório para o fluxo do prazer e desejo de criar do ator, diretor e mesmo do público. Ainda que, muitas vezes, ator, diretor e público não o saibam. Porque o prazer não é como a necessidade. Ele não existe na falta. Só o reconhecimento do prazer aciona o desejo, condimento essencial de qualquer processo de criação e transformação. E desejo, numa sociedade em que o que conta é o mercado, não se compra.

NOTAS:

[1] No teatro tradicional, o público assiste o espetáculo como se olhasse uma realidade interior, fechada entre quatro paredes. Bertolt Brecht elimina a parede convencional que separa platéia e ação teatral. Abre o espetáculo.

[2] A importância do preparador corporal é fundamental na construção de uma montagem nos parâmetros da descolonização. A capoeira pode ser um caminho interessante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALTHUSSER, Louis. *Écrits Philosophiques et Politiques*, tome II. Paris: Éditions Stock, IMEC, 1995.

_____. *Sobre o Trabalho Teórico*, 2ª Edição. Porto: Editorial Presença,1978.

ANDRADE, Oswald de. "Teatro" in *Obras Completas*, Vol. VIII, 3ª Edição. Rio de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1978.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: DIFEL, 1964.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Edições Max Limonad, 1985.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Editora Hucitec/Editora da Unicamp,1991.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Text*o. Lisboa: Edições 70, 1974.

BOSI, Alfredo, *Dialética da Colonização*, 3ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRECHT, Bertolt. *El Compromisso en Literatura y Arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1984.

_____. *Escritos sobre Teatro*, vol. I, II e III. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1973.

_____. *Me-Ti – El Libro De Las Mutaciones*. Buenos Aires: Nueva Vision, s/data.

BRETON, André; TROTSKI, Léon; e outros. *Breton-Trotski – Por Uma Arte Revolucionária Independente*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, CEMAP, 1985.

CAMILO, Manuel Maria (organização). *Capitalismo e Esquizofrenia* - Dossier anti-édipo. Lisboa: Assírio&Alvim, 1976.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia*, 2ª Edição. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

COOPER, David. *A Linguagem da Loucura*. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Edições Afrodite, 1972.

DELEUZE, Gilles. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. *Spinoza – Philosophie Pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

_____. *Spinoza et le Problème de l'Expression*. Paris: Les Edition de Minuit, 1990.

_____. *A Dobra – Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papirus Editora, 1991.

FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Ulmeiro, s/data.

FEYEREBAND, Paul. *Contra el Metodo*. Barcelona: Ed. Ariel, 1974.

GUATTARI, Felix. *Caosmose – Um novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon – Em que Tango Pode Ser Bom Para Tudo*. São Paulo: Attar Editorial, 1989.

HUXLEY, Aldous. *El Arte de Ver*. Buenos Aires: Ediciones Renglon, 1986.

LOWEN, Alexander. *O Corpo em Terapia*. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

_____. *O Corpo Traído*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

_____. *Exercícios de Bioenergia – 2ª* Edição. São Paulo: Editora Ágora, 1985.

MALUF, Ued. *Cultura e Mosaico – Uma Introdução à Teoria das Estranhezas*. Niterói: Sol Nascente, 1997.

MARCUSE, Herbert. *L'Homme Unidimensionnel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999.

NIETZCHE, Friedrich. *La Naissance de la Tragédie*. Paris: Éditions Gallimard, 1977.

PRIGOGINE, Ilya. *O Fim das Certezas*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SPINOZA. *Éthique*. Paris: GF-Flammarion, 1965.

VÁZQUEZ, Adolpho Sánchez. *Filosofia da Práxis*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1968.

_____. *As Idéias Estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.

WOOD Jr., Thomaz. *Organizações Espetaculares*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001.

WALTER BENJAMIN E O TRÁGICO MODERNO[1]

CLÁUDIA PERRONE
Psicóloga, professora-adjunta do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Maria e doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS. Esse artigo é um breve resumo da tese ***Walter Benjamin e William Shakespeare: a alegoria da teoria***.

RESUMO:
Walter Benjamin escreveu sua tese sobre o drama barroco alemão e, embora falhado em seu objetivo inicial, **A Origem do Drama Barroco Alemão** *é um trabalho teórico fascinante que aprofunda nossa compreensão de seu pensamento. O trabalho de Benjamin focaliza elementos que definem o* Trauerspiel, *tais como o uso da alegoria e a sua natureza "torrencial". Distingue também o drama grego, barroco e o moderno.* Trauer *significa o sofrimento, o lamento, as cerimônias e a memória da dor. Literalmente, o* Trauerspiel *é "um jogo do sofrimento".*

ABSTRACT:
Walter Benjamin wrote his thesis on Baroque German drama and though it failed in its initial goal, **The Origin of German Tragic Drama** *is a fascinating theoretical work that deepens our understanding of his thought. Benjamin's work focuses on the defining elements of the* Trauerspiel *such as the use of the alegory as well as its "torrential" nature. He also distinguishes between Greek, Baroque and Modern drama.* Trauer *signifies sorrow, lament, the ceremonies and memory of pain. Lament and ceremonial demand audience. Literally, the* Trauerspiel *is a 'play of sorrow'.*

PALAVRAS-CHAVE:
Tragédia
Barroco
Alegoria
KEY-WORDS:
Tragedy
Baroque
Alegory

Escrevi, inicialmente, uma aula bem acadêmica que começava com uma lista, provocativamente elaborada por Harold Bloom, com o nome do escritor do século: William Shakespeare. A monomania bloominiana chega até o ponto de, como está na capa de seu último livro, apresentar Shakespeare como um avatar do demiurgo, o criador do humano. Ao mesmo tempo, uma mancha borrada, ***Ricardo III***, ***Hamlet*** e ***Romeu e Julieta***, nas suas versões cinematográficas, apareciam. Eu lembrava das trilhas sonoras, da perfeita e angustiante abertura do filme ***Richard III***. As imagens são confusas, há uma evocação incômoda, mas não gratuita.

Uma das linhas de trabalho era muito clara: a possibilidade ou impossibilidade da tragédia no mundo contemporâneo. Se a tragédia não é mais possível, o que subsiste nessa mancha? A essência da tragédia tornou-se um dos temas fundamentais da discussão filosófica e estética a partir do século XVIII. Tratava-se, entre outros elementos, de avaliar a importância e a validade da teoria da tragédia contida na **arte poética** de Aristóteles como autoridade absoluta, como foi para os franceses e até para os alemães. Essa ruptura permitiu a Schiller realizar um exame do próprio trágico e a ressonância das suas idéias chegou em Schelling, Hölderlin e Hegel.

Intuitivamente, todos nós temos consciência do trágico. A tragédia como forma teatral, no entanto, não é universal. O teatro japonês conhece a violência, o pesar e os embates dos desastres naturais e as mortes rituais. A representação do sofrimento e do heroísmo tramados pelo destino, no entanto, é uma representação da tradição ocidental. A tragédia é tão próxima do nosso sentido de possibilidades do comportamento humano, que esquecemos quão estranha e complexa é a noção de representar a angústia privada em um cenário público. Tanto essa noção, como a visão de homem nela presente, são gregas.

A tragédia é estrangeira ao sentido judaico do mundo. O mundo organizado pela idéia de justiça e a sua ordem, com compensações e punições, é um elemento da tradição judaica e nele não há tragédia. É impensável a idéia de que Deus não seja justo com o homem. Suas decisões não somente são justas como racionais. O espírito judaico é veemente na sua convicção de que a ordem do universo e da condição humana é acessível à razão.

O mundo trágico é o universo da necessidade cega. É impossível indicar com precisão onde ou como a noção de tragédia formal se apoderou pela primeira vez da imaginação. Nosso primeiro mapa trágico é a ***Ilíada***, onde estão expostos os motivos e as imagens em torno dos quais se cristalizou o sentido do trágico durante quase três mil anos de poesia ocidental: a brevidade da vida heróica, a fragilidade do homem diante da ferocidade e o capricho do inumano, a queda da cidade. Se a queda de Jerusalém é justa, a queda de Tróia é uma metáfora para o trágico. Jerusalém desafiou Deus e a sua destruição é um instante fugaz do desígnio divino. O incêndio de Tróia foi definitivo porque causado pelo feroz jogo dos ódios humanos e pela eleição caprichosa e misteriosa do destino.

Na ***Ilíada***, a história dos deuses é uma fábula destinada a ajudar o homem a suportar os desígnios do destino. O guerreiro homérico sabe que não pode compreender nem

dominar as ações do destino. A única resposta diante do clamor de justiça é a fúria sem sentido do mar.

As guerras no Antigo Testamento são sangrentas e atrozes, mas não são trágicas. São justas ou injustas. Os exércitos de Israel triunfarão se cumprirem a sagrada aliança. As guerras gregas são envoltas em obscuras fatalidades e erros de juízo. Enredados em falsa retórica e movidos por impulsos políticos, os homens se aniquilam com uma fúria sem ódio.

A concepção judaica vê no desastre uma falta moral ou uma falha intelectiva. Os poetas trágicos gregos asseveram que as forças que modelam ou aniquilam se encontram fora do alcance da razão e da justiça. Há ao nosso redor energias demoníacas que subjugam a alma e enlouquecem a nossa vontade, de tal modo que inflingimos danos irreparáveis a quem amamos e a nós mesmos.

Antígona sabe, em algum lugar do seu coração, o que o destino reserva. Édipo se apressa em encontrar seu próprio desastre, movido por uma verdade mais intensa que o conhecimento, ainda que indefinível para nós. Não adianta clamar por piedade ou procurar uma explicação racional. O mundo é inexorável e absurdo. A punição supera as nossas culpas. É uma visão terrível e inflexível da vida humana. O mesmo excesso de padecimento, no entanto, guarda a aspiração de dignidade. Impotente e arruinado, mendigo cego expulso de sua cidade, Édipo alcança uma nova grandeza.

A nossa leitura da tragédia, talvez demasiado realista, centra-se na idéia da catástrofe. A personagem trágica é destruída por forças que não podem ser entendidas totalmente nem pela razão. Não existem meios técnicos ou sociais que amenizem a dor do trágico. A psicanálise nunca será uma resposta suficiente para a tragédia de Édipo, nem relações econômicas mais justas. A tragédia é irreparável e confronta-nos com uma alteridade radical, seja ela deus, destino ou tentações infernais.

A tragédia sobrevive para nós não como o enfrentamento dessa alteridade radical, mas como uma indagação estética. Há uma tradição nesse sentido que eu gostaria de destacar. É o pensamento de Schiller. A partir de 1790, ele analisa os problemas fundamentais da tragédia a partir já da perspectiva da modernidade. Ele não se atém aos conceitos aristotélicos. Schiller inicia a investigação sobre essência do próprio trágico.

Como definiu Anatol Rosenfeld:

> *Nos escritos schillerianos sobre a tragédia, torna-se central um problema que não é aristotélico e sim tipicamente kantiano: a tentativa de determinar a relação entre as esferas moral, estética e a do mero prazer sensível, garantindo à arte plena autonomia e mostrando, ao mesmo tempo, o acordo mais fundamental particularmente entre as esferas estética e moral. (1991, p. 9)*

Em ***Poesia Ingênua e sentimental***, Schiller reserva o lugar privilegiado para a comédia e não mais para a tragédia. É a comédia que exige um olhar livre das paixões. A tragédia é a representação do supra-sensível no sensível, ela é a problematização da liberdade moral no mundo determinado pelas leis

da natureza. Essa é a própria essência do trágico: a vontade humana versus a determinação natural.

Eu me aproximei do problema do trágico através do olhar de Walter Benjamin, que se encontra na exata continuidade dessa tradição iniciada por Schiller e chega até Nietzsche. Resumidamente, poderíamos dizer que o projeto é marcar a distância de uma posição que vinculava a tragédia, essencialmente, a uma espécie de lição de moral e de virtude. Era imperioso, então, interrogar a **essência da tragédia**. Benjamin acreditou que o primeiro passo consistia em estabelecer uma análise do caráter **essencialmente grego**. O seu projeto era investigar o drama barroco alemão, não como ele era analisado até então, como um reflexo deformado da tragédia antiga, mas na sua estranheza, no seu caráter **bárbaro**.

O que consiste o **caráter essencialmente grego** da tragédia? Benjamin toma duas idéias de dois autores. A primeira é do seu amigo Florens Rang e seria uma delimitação externa, isto é, **os espetáculos áticos** transcorriam sob a forma de uma competição. A segunda delimitação é **interna**, exclusiva da tragédia, está relacionada com a **aflição muda** das personagens que é comunicada aos espectadores. A retomada da tragédia não é gratuita, ela vem com as marcas da experiência da guerra, com o fim das esperanças que a civilização ocidental havia depositado na **razão**, e da qual a filosofia fora a mais elevada encarnação. O sistema filosófico, no entanto, acabou. Talvez somente a **revelação, a existência pessoal do homem**, o frágil corpo humano fosse a âncora. Era preciso um novo pensamento e o modelo escolhido por esses jovens foi Nietzsche:

> *Apenas aqui (com Nietzsche) aconteceu algo novo. Os poetas sempre trataram da vida e da própria alma. Mas os filósofos não. E os santos viveram sempre a vida e trataram da própria alma. Mas, de novo, os filósofos não. Entretanto, chegou um aqui que, como um poeta, sabia da sua vida e da sua alma e, como um santo, escutou sua própria voz e era, apesar disso, filósofo. Hoje, já se tornou quase indiferente o que ele filosofou. (In: Moses, 1982, p. 25)*

Nietzsche escreveu um livro, ***A origem da tragédia***, estudado pela geração de Walter Benjamin. O grande tema de Nietzsche – a sua novidade – foi a interrogação pelo sentido do fenômeno trágico, justamente a questão que Aristóteles não chegou a colocar e que provocou tantos mal-entendidos. Aristóteles pensou a estrutura da tragédia, os seus elementos e como eles se relacionam entre si até constituir uma totalidade.

A grande interrogação de Nietzsche foi a pergunta: qual a origem da tragédia ? Não poderia ser o seu caráter literário, a literatura não encontra em si mesma a sua origem. Ela não tem nada a ver com a purgação dos sentimentos, com a piedade e o terror. Assim, a arte seria apenas uma **serva do pessimismo**. A origem da tragédia é a própria lei da vida no seu devir constante, não há culpa nem redenção, **tudo o que existe é justo e injusto, e em ambos os casos está igualmente justificado.** A tragédia é o consolo metafísico para essa lei da vida, é a sabedoria mediante a qual a arte salva o grego para

a vida, que é indestrutivelmente poderosa e prazerosa.

A tragédia começou a morrer, para Nietzsche, com o nascimento de uma nova divindade-guia, um demônio que acabava de nascer chamado Sócrates. O nome Sócrates é um fenômeno que ultrapassa em muito o filósofo ateniense narrado por Platão. Nietzsche lançou muitas interrogações sobre Sócrates. Quem é esse que ousa ignorar os mais caros ensinamentos traduzidos por sacerdotes, artistas e poetas? Que força é essa que ousa desprezar o mistério que envolveu uma cultura por séculos? Ele é aquele que trabalha pela verdade, disposto a exterminar a via do corpo, da ausência de consciência, da ilusão presente em todos os lados. O fim da tragédia foi o despertar do saber que se distingue justamente por se opor à ilusão, ao engano, aos instintos, que desejava a destruição do que até agora fora a **força vital** helênica – **uma sabedoria da aparência e da arte**. Esse saber promoverá a erradicação do que para os gregos foi o sonho, a embriaguez e a arte.

O homem que já não pode mais se guiar pela **crença na ilusão e na arte** será inevitavelmente massacrado pelo peso da realidade. Para Nietzsche, era preciso resgatar, viabilizar uma **arma de combat***e* para propor uma transmutação da ciência e da verdade na necessidade trágica da arte. Voltar à filosofia trágica, no projeto nietzschiano, é retornar a uma **sabedoria da vida**, que se mostra através de uma fenda da realidade na qual a ilusão adquire o valor da verdade.

Eu gostaria de acrescentar mais uma história ao nosso trajeto, a do poeta e filósofo Hölderlin. Ele tinha o projeto de escrever uma tragédia precisamente sobre a morte de Sócrates. Ele desiste desse projeto e tem outra idéia para escrever a tragédia moderna: a morte de Empédocles. Ele elaborou um plano com o esboço dessa obra. Depois de três tentativas sucessivas, que resultaram em três versões diferentes, todas incompletas, Hölderlin desistiu de escrever a tragédia moderna. Quando ele retorna para a tragédia, o faz como intérprete e tradutor de Sófocles, não mais como autor dramático que deseja escrever uma tragédia moderna. Por que Hölderlin teve que renunciar a escrever a tragédia moderna? Ele conclui que não podemos, simplesmente, imitar os gregos. Eles são, ainda, em certo sentido, nossos contemporâneos. Os gregos não foram simplesmente os que produziram obras para serem imitadas, mas sim os que abriram possibilidades de vida. Eis porque permanecem como um exemplo, mesmo quando vemos claramente que não devem ser imitados. É preciso distinguir o modelo do exemplo, o que existe para ser imitado em sentido estático e reprodutivo, do que pode ser seguido de forma dinâmica e inventiva. Podemos seguir o exemplo de forma a retornarmos à nossa própria natureza. Walter Benjamin intuiu a nossa natureza contemporânea em ***Hamlet*** de William Shakespeare.

Em primeiro lugar, Hamlet é uma figura alegórica. O príncipe suscita no espectador grande desconforto e uma aura de mistério. A peça exige naturalmente uma atitude interpretativa, porque não resta a menor dúvida de que estamos diante de um enigma. Na grande maioria das leituras de Hamlet, o enigma poderia ser enunciado do seguinte modo: por que Hamlet não mata o rei após conversar com o espectro? Será a tragédia de Hamlet

uma tragédia sobre a inércia e a covardia de um príncipe?

Não há explicação clara e direta sobre a procrastinação de Hamlet, e os críticos acreditaram que a morosidade da peça apontava para um entre dois elementos: ou para o caráter do príncipe, ou para determinadas situações objetivas. Hamlet foi interpretado ou como uma tragédia da impotência, ou como uma tragédia de vingança, que exigia uma longa preparação e prudência, visto que o rei deveria ser desmascarado diante da corte antes de eliminar o próprio príncipe.

Vigotski, no seu artigo sobre Hamlet, aponta com propriedade que ambas as posições estão incorretas, porque sustentadas em equívocos. Em primeiro lugar, a longa preparação para a vingança obedece mais à lógica da verossimilhança, do que propriamente à estética do trágico; em segundo lugar, existem centenas de cenas e monólogos, deixando claro que o próprio Hamlet tem consciência da natureza subjetiva da sua morosidade. Ele segue afirmando que:

> *Os críticos tentam resolver o enigma de Hamlet incorporando alguma coisa de fora: certas considerações e idéias que não estão na própria tragédia e enfocam essa tragédia como um caso intrincado da vida, que deve forçosamente ser interpretado no plano do bom senso. Segundo a bela expressão de Börne, lançou-se um véu sobre o quadro, e nós tentamos levantar esse véu para ver o quadro; ocorre que o véu foi desenhado no próprio quadro. Isto é absolutamente verdadeiro. É muito fácil mostrar que o enigma foi traçado na própria tragédia, que a tragédia foi construída intencionalmente como um enigma, que ela precisa ser interpretada e compreendida como um enigma que não se presta a uma interpretação lógica, e se os críticos querem retirar o véu da tragédia, estarão privando a própria tragédia de uma parte essencial. (1998, p. 209)*

Vigotski registra, ainda, outra observação importante:

> *Finalmente atingido o objetivo, verifica-se que chegamos a ele por vias inteiramente diversas, através de dois diferentes caminhos, que imaginávamos terem seguido direções opostas e que por estarem se hostilizando durante todo o desenvolvimento da tragédia, de repente confluem em um ponto comum: na cena desdobrada do assassinato do rei. (...) Se acrescentarmos a isto que durante todo o seu desenvolvimento, a ação foi interrompida por um material absolutamente irracional, fica claro para nós o quanto o efeito da incompreensão esteve nas próprias metas do autor. (1998, p. 237)*

O efeito de incompreensão nada mais é do que o efeito alegórico. E os enigmas do príncipe fazem parte da sua transformação em uma figura do *Trauerspiel*, no jogo do luto. Aqui começam as idéias de Walter Benjamin.

Benjamin propõe restituir o valor da alegoria como princípio interpretativo. Ela é vista como figura de linguagem, portanto, como parte da retórica. Mas seu meio de representação não precisa ser, necessariamente, a linguagem verbal. Pode ser, por exemplo, a

pintura ou a escultura. A alegoria é a representação concreta de uma idéia abstrata. A justiça, uma idéia abstrata, aparece configurada por uma mulher de olhos vendados, com uma espada na mão, a sustentar uma balança. Cada um desses elementos tem determinado significado: os olhos vendados, a igualdade de todos perante a lei; a espada, a força de poder impor as decisões; a balança, o sopesar dos atos postos em julgamento. Essa figura mostra que cada um dos seus elementos alegóricos quer dizer alguma outra coisa além dele próprio, e não aquilo que à primeira vista parece. Mas, ao mesmo tempo, há uma relação entre o que aí aparece e seu significado subjacente. Alegoria significa, literalmente, dizer o outro. Mas o genial da alegoria é que o trabalho da leitura alegórica nunca acaba. Não se obtém nunca a apreensão global da verdade, nela sempre existe um conjunto de tensões.

Benjamin volta-se para a alegoria pensando na modernidade, no novo *modus vivendi* das grandes cidades modernas que levaram ao desenvolvimento de um novo tipo de percepção e sensibilidade determinado pelas mercadorias, onde o que se mostra não é o que é, onde os objetos são fragmentados. A **visão alegórica da modernidade** Benjamin aprendeu com Baudelaire. Na modernidade, as obras já não refletem, não mimetizam o objeto. Ela coloca um espelho diante de si. A própria imagem torna-se espelho de si mesma, refletindo o que a reflete, espelho diante de espelho. Estes, colocados um em frente ao outro, sonham refletir-se até o infinito. À medida que um se perde no outro, em que cada um se perde por se encontrar no outro, a obra e seu espelho não mantém sua suposta identidade originária: um encontra sua identidade no outro (que a encontra no **primeiro**, sem haver, a rigor, nem primeiro, nem cópia, nem auto-identidade, ainda que haja a identidade do real e embora esta só possa descobrir-se através desse outro chamado **cultura**). Este funcionamento, Benjamin também encontrou no Barroco e no seu jogo de espelhos. O drama barroco, na verdade, é uma alegorização do contemporâneo . É uma alegoria do drama moderno e Hamlet é uma alegorização da subjetividade moderna.

Walter Benjamin escreveu um livro chamado ***A origem do drama barroco alemão*** e ele desenvolve, de modo muito peculiar, uma idéia de Georg Lukács, a saber, há perda de um centro metafísico necessária para um *insight* trágico. Ao mesmo tempo que afirma isso, Benjamin também deseja investigar se existe ou não a possibilidade de algo como uma tragédia moderna, uma tragédia pós-metafísica, ou seja, a tragédia no mundo onde Deus está morto.

Benjamin congela determinados pontos que definem a idéia de Barroco como uma teologia da história carregada de paradoxos, onde a transcendência da vida, da fé, transforma-se na imanência cotidiana. Com a contestação religiosa da Reforma, o homem torna-se o paradoxo de ser uma criatura de Deus, o criador da ordem universal e, ao mesmo tempo, a criatura é o criador da ordem racional da vida social. A razão torna-se o símbolo da aspiração de compreensão total do homem e marca a metamorfose do indivíduo do estado natural para o estado civil, acompanhada pela metamorfose da figura de autoridade, que se concentrou no soberano. O homem tenta se libertar do estado de criatu-

ra para tornar-se o criador. Essa idéia marcou o início da secularização política.

A tragicidade da condição humana no Barroco é a percepção do destino do homem como incompreensível, e a razão é insuficiente como chave de compreensão. Cabe à razão não sucumbir ao caos trágico com a instauração da ordem civil, que organiza o lugar de cada indivíduo na sociedade com o príncipe absoluto selando todas as autoridades. A teologia e a política se confrontam na luta pelo poder e nasce uma figura como mediadora dessa disputa: a Razão de Estado. Um dos fundamentos da razão de estado é o julgamento pessimista da natureza humana. O Estado foi edificado para consolidar a razão, que consegue manter sob controle os instintos, paixões e egoísmos. Aparecem os tratados teológicos-políticos, como o de Spinoza, que edificam uma moral em que os príncipes são imanentes e não mais transcendentes na sua ligação com a natureza humana. Desprovido da transcendência, o próprio príncipe torna-se uma figura dual: um homem, com todas as falhas humanas, dotado de poderes absolutos.

Como uma figura dual, em todo soberano existe um tirano e um mártir. O tirano protege o Estado com todos os meios que estão a seu dispor, e o mártir é um homem virtuoso, uma criatura que tem a consciência da finitude e aceita passivamente o sacrifício. Como uma figura virtuosa, o príncipe domina as suas paixões e abandona a natureza para representar a anti-natureza. Daí a origem do luto e da melancolia do príncipe, suspenso entre os medos do tirano – a conspiração, o atentado, o veneno – e o ascetismo e o sofrimento do mártir, pronto para ser imolado.

A corte tem a mesma dualidade do soberano: o príncipe tem de proteger seus súditos da própria natureza humana e assegurar o funcionamento do estado do modo mais estável possível, mas a corte é o espaço privilegiado para a natureza, o vício, o crime e a perversão. O príncipe e a sua corte definem o ponto principal da idéia e das polaridades do drama barroco: um dos seus extremos é a história como natureza cega, próxima da vontade de Schopenhauer, e o outro é a anti-história, isto é, a história naturalizada. O ponto de união dos dois extremos é a imanência, a perda de qualquer idéia de transcendência.

A história é um espetáculo do luto e da tristeza, onde a vida não conhece mais nenhum tipo de teleologia. A transcendência é um jogo ilusório, é o artifício do espetáculo dentro do espetáculo, sendo que a razão e a reflexão têm uma ordem imanente.

Próximo das idéias de Nietzsche, Benjamin entende que o homem, como criatura, é submetido ao destino, como qualquer objeto. O destino determina o eterno retorno em que a morte não implica uma redenção e um repouso, mas o tempo cíclico das forças naturais. A história não é mais concebida, como na Idade Média, como um processo de salvação, ela tem uma face ameaçadora e a sua única esperança é na história naturalizada pelas mãos do alegorista.

Na história regida pelo eterno retorno do Barroco, o homem está sempre à espera, não da salvação, mas da catástrofe do destino. A única forma de estabilização é precária e temporal, garantida pelo poder absoluto do príncipe que governa **em estado de exceção**. Nesse sentido é que Benjamin entende a idéia da naturalização da história, porque o tirano substitui todas as incertezas por uma

restauração da ordem de origem profana instaurada pela vontade do príncipe.

O soberano carrega em suas mãos o acontecer histórico e a imagem do palco, o espaço mais íntimo do príncipe é a corte, que se transforma em chave para a compreensão da história. O drama barroco vê na corte o *décor* eterno e natural do processo histórico. Falando sobre o teatro de Calderón, Benjamin diz que ele usa duas técnicas para lidar com a reflexão histórica e metafísica, que poderiam ser estendidas para a compreensão do palco: a miniaturização da realidade e a introdução do espaço fechado que torna possível um pensamento reflexivo sobre a finitude.

Sem nenhuma escatologia para o sustentar, o soberano ostenta o seu poder com a desmedida de sua posição, ao mesmo tempo em que está preso a todo o cortejo de misérias da condição humana. Preso a esse paradoxo, Benjamin estabelece os dois extremos que valoram o príncipe: ou ele é **inteiramente bom, e o seu drama será o de um mártir; ou ele é inteiramente mau, é o tirano com seu drama de terror.**

Paralisado, o príncipe oscila entre a onipotência e a abjeção de sua personalidade por um lado e, por outro, tem certeza de sua força divina. É nesse sentido que Benjamin diz ser possível reconhecer, em todas as definições do drama barroco, a descrição do drama do martírio com seu séquito de sofrimento, fracasso, dor física e tortura moral. O soberano não pode operar uma neutralização da sua outra face, como em uma ontologia tradicional, sob pena de aniquilação. Essa dualidade tem um fundo não sintético, inassimilável, um fundo sem fundo próprio do barroco.

O corpo dual e ambíguo do soberano está para sempre perdido como corpo divino e, ao mesmo tempo, o que o príncipe tem de mais presente e próximo é seu próprio corpo, politicamente sempre ameaçado de fragmentação. Ele é prisioneiro de um movimento alternado de centralização e vaporização do eu. O príncipe vive do controle das emoções que criam um estado de exceção dentro da alma. Ele é o excesso permanente, o fundo do sentido em matéria e não em conceito. Essa corporificação do invisível em imagem marca o **imperativo absoluto do ver**, a vida do príncipe é um teatro dentro do teatro. E no palco do barroco está exatamente a expressão da alma dilacerada do príncipe, espaço sem nenhuma relação com o cosmos.

O mundo como teatro converteu-se num instrumento de imobilismo: ao mesmo tempo em que até o eterno é mutável, pois que desaparece, não há porque levantar-se em protesto contra o destino que coube a cada um; não há porque lutar violentamente para mudar posições designadas aos indivíduos que, por si só, pela própria ordem dramática, acabarão tendo a mudança do seu papel assegurada. É como se a imobilidade do eterno, ao secularizar-se, assumisse a forma do destino pessoal, e a fragilidade e a mutabilidade da vida pessoal fossem projetadas na Fortuna, emblemática da concepção barroca da história como processo natural cego. Se a Reforma negou a ação humana, a Contra-Reforma recolocou a ação nas mãos do soberano. Mas essa ação é uma máscara do agir, pois o soberano mesmo expressa e sucumbe ao estado de criatura apontado por Benjamin, como um cortejo de fracasso, sofrimento e dor. Esse é o palco do seu teatro.

A investigação da figura no drama bar-

roco alemão exige a reconstrução da investigação benjaminiana de acordo com seu procedimento básico: isolar os fenômenos nos seus elementos fundamentais e destacar desses elementos seus aspectos extremos.

No centro do ***Drama Barroco Alemão*** está o príncipe, protagonista principal com o cortesão, seu conselheiro e a corte. O príncipe é a garantia do reino estável, sem rebelião ou anarquia. Nessa função, ele opera entre a *virtù* e a fortuna. A *virtù* é a força própria do príncipe frente à catástrofe que sempre o ameaça. É a energia, a decisão, o empenho, a vontade dirigida para um objetivo. A *virtù* guarda o significado etimológico latino de força (*vir = homem*), mas não inclui o sentido cristão de *virtus* (virtude), embora ambas tenham a mesma origem. A virtude cristã pressupõe força moral para debelar as tentações e fraquezas da carne. É um compromisso ético e religioso em vista de um fim sobrenatural.

A *virtù* se sobrepõe à fortuna. *Virtù* lembra o espartano sempre pronto para a guerra, com o domínio completo do corpo e da alma. É a qualidade do príncipe no comando, a qualidade do homem que o capacita a realizar grandes feitos - o poder humano de efetuar mudanças e controlar eventos.

Espreitando a *virtù* do príncipe, no entanto, está a fortuna. Ela é a boa ou a má sorte, o acaso que pode determinar a rebelião e a anarquia. E mesmo que a fortuna seja favorável, sem a *virtù* nem a vitória nem a pacificação serão alcançadas. A fortuna é o destino cego, o fatalismo, a necessidade natural das coisas no processo contínuo da vida. O príncipe só subjuga a fortuna com a *virtù* e a certeza do seu êxito depende sempre da sua prontidão.

O príncipe é dual. Enquanto sujeito absoluto do poder ele não está livre da lei da criatura: o sofrimento e a morte. O príncipe é um homem, sujeito a todas as leis humanas e, ao mesmo tempo, uma besta, seguindo a idéia de Maquiavel, que faz uso da violência. O príncipe deve ser as duas coisas, homem e besta, pois sem ambas as naturezas não conseguirá manter o seu poder.

Para Benjamin, a teoria política repousa sob conceitos teológicos-políticos secularizados. O Deus onipotente deixou o seu lugar para o príncipe e o estado de exceção substituiu o milagre teológico. O despotismo do príncipe tem sua contrapartida teológica: o mártir. A condição principesca é delimitada por dois extremos: o tirano, que tem a função soberana de proteger o Estado; e o mártir, que encarna a virtude e a condição da criatura que aceita voluntariamente o suplício.

Sempre há no tirano um mártir e em todo mártir, um tirano. Ele pode chegar até o último grau de degradação -um louco homicida ou até mesmo o anti-Cristo- aproximando-se da criação pervertida, no que ela tem de mais sofrido e cruel.

Todo tirano, no entanto, sucumbe ao mártir, na medida em que se comporta como um estóico, o soberano absoluto de suas paixões. O mártir tem algo dos *moralistes*: diante da experiência da vida na corte, ele aspira um conhecimento cuja **objetividade** tem por condição lançar sobre os objetos um olhar frio, afastado, negador de todas as seduções e de todas as paixões.

A moral do príncipe, enfim, é uma moral da responsabilidade, que exclui a submissão às regras de uma ética formal no estilo kantiano. O príncipe possui o monopólio da violên-

cia legítima e, por isso, ele está sempre exposto à conspiração, ao atentado, ao veneno, ou a uma ação fortuita que poderia levá-lo a perder o controle da situação. A soberania é conquistada e reconhecida pelos adversários através de um jogo de astúcia, segredo e dissimulação. Não é fortuito, portanto, o estado melancólico do príncipe cercado pelo receio, pelo medo, pela traição e má-fé, pelos assassinatos e pela ambição, enfim, por todos os defeitos humanos concentrados no inferno chamado a corte.

Na corte, o príncipe sobrevive como mártir que, para manter essa constelação de paixões sob controle, está condenado ao ascetismo e ao sofrimento. Ele hesita porque sua condição é ambivalente: criatura sujeita à natureza e soberano, cuja tarefa é subjugar a natureza. Essa hesitação é a *acedia*, a sombria indolência da alma.

O príncipe mártir no drama barroco é um estóico radical e o seu momento de provação se dá durante um conflito com a coroa ou em uma disputa religiosa, cujo final significa para ele tortura e morte. A técnica estóica também permite ao tirano manter a ordem no estado de exceção e dá forças para uma ordem interna equivalente: o controle das emoções, num estado de exceção dentro da alma. A constituição ditatorial do tirano engendra outra figura: as princesas castas, geralmente vítimas deste último.

A vida na corte enfatiza a aparência; a imagem pública e não a verdade íntima. O seu grande personagem é o cortesão, ou aquele que escolheu o conhecimento. O cortesão, como definiu Maquiavel, é o homem sábio que conhece os movimentos da alma dos homens e suas paixões. Mais do que isso, ele é o homem que sabe manipular as paixões. Assessor do príncipe no governo, o cortesão já viveu na corte o suficiente para desenvolver uma percepção apurada e uma memória fiel. Com ele o príncipe aprende as regras de conduta e os modos que serão sempre seguros, porque fundados na experiência e na sabedoria.

A corte é o reino da fortuna e das pessoas que almejam conquistá-la e, para isso, se orientam por uma estratégia precisa. No entanto, o saber cortesão pode ser utilizado de modo inescrupuloso contra o príncipe. O cortesão pode se revelar a qualquer momento um aliado da roda da fortuna nas suas reviravoltas em direção à queda e ao infortúnio. Eis a duplicidade cortesã: como intrigante e conspirador ele trabalha a favor da anarquia natural da vida e, como conselheiro, ele ajuda a combater a catástrofe. Como conselheiro fiel do príncipe, o cortesão tem algo do santo e do sábio. Ele é um homem que já depurou completamente as suas paixões e não tem mais ilusões com os homens, ele é obrigado a abrir mão de fantasias sobre a natureza humana e sanear sua imaginação. O cortesão faz um uso intensivo da razão e da astúcia como sustentáculo da comunidade dos racionais. No entanto, nada consola o cortesão tomado pela melancolia.

Essas figuras movem-se dentro da história como espetáculo e, fundamentalmente, um espetáculo triste. A natureza, mais do que uma força que degrada os homens e as coisas, torna-se uma instância ausente e, paradoxalmente, transgredi-la é um modo de alcançar uma existência real e verdadeiramente **natural**. A vida é uma ilusão: jogo e aparência. É impossível negar a dor e o luto de um mundo sem teleologia, tecido apenas por

crimes e calamidades. Não há nenhuma instância transfiguradora que possa consolar o homem do seu luto, pois a transcendência transformou-se em puro jogo. Resta a imanência dos temas teológicos: o paraíso, a paixão de Cristo e a Queda, que determinam o funcionamento paradoxal das figuras do teatro barroco.

O par natureza-artifício, em uma primeira análise, sempre favoreceu a natureza para denunciar o artifício. É sempre em nome da natureza que se denega o artifício: é a natureza que nos faz iguais e, se a fortuna atrapalha este primeiro projeto, é justo reparar as usurpações dos mais fortes. Assim, a diferença entre a natureza e a **fortuna** corresponde exatamente à diferença entre natureza e artifício. Paradoxalmente, o artifício não ofende a natureza, mas é reputado conforme à natureza para eliminar entraves do seu livre curso. A natureza e a história, sob este ângulo, aparecem como instâncias que aplaudem o artifício. A própria providência é chamada a garantir o caráter natural, por exemplo, do príncipe. O poder absoluto do príncipe é uma situação em que o mal é necessário, porque ele cumpre as suas leis tal como o bem. No entanto, a natureza que o drama barroco pretende reencontrar é enganosa, e só apresenta a aparência do que poderia ser reconhecido como tal: fria, indiferente, cega, sem contornos, fortuita, ignorante de toda lei e de todo o interesse, perfeitamente incapaz de garantir ou desaprovar qualquer ação que seja, tanto a criminosa como a virtuosa. Há apenas um ponto final: a morte.

As personagens sofrem porque o sofrimento faz parte desse paradoxo da condição natural da criatura. A demência do príncipe é uma das expressões dessa reversão ao estado da natureza-artifício. O martírio, dentro dessa leitura, é o martírio da criatura: não se trata mais do sofrimento moral, mas da dor física.

A personagem é conduzida à morte pelo destino, forma natural da necessidade histórica e não por suas ações. Ou, todos os argumentos só valerão *a posteriori* (por exemplo, a morte de Hamlet e o pedido para Horácio contar a sua história), isto é, só terão impacto sobre os resultados do poder e não sobre suas **origens**. A arbitrariedade absoluta gera a submissão do homem aos objetos enquanto instrumentos do destino. A expressão disso é a autonomia da ordem das coisas - o adereço cênico, o cetro, a espada, o copo de veneno - que ganham vida. O punhal é o suporte do destino e, ao mesmo tempo, a paixão é afiada como um punhal. É o destino quem maneja a lâmina, como é o acaso que ameaça o príncipe, para com ela, confirmar a sujeição da vítima às leis naturais da criatura. As personagens não são movidas por fatores éticos e sim por fatores naturais. Segundo Benjamin, Hamlet queria morrer por acaso, vítima de uma faca ou de uma espada, sem nenhuma motivação interna. As personagens têm o aspecto de fantasmas porque são efetivamente fantoches da história-natureza.

A outra história - não a história como natureza-corte-demoníaca - e sim a da natureza do drama pastoral, a de natureza hospitaleira, torna-se a miragem de uma intemporalidade paradisíaca, protegendo o homem contra o fluxo do tempo. Essa natureza metamorfoseada, privada dos seus horrores e que pode ser acolhida em um palco sem provocar

luto, existe apenas como história miniaturizada nas mãos do príncipe, como cetro que ele carrega. Eis mais um dos paradoxos do barroco: o desejo de uma outra natureza, de uma natureza que ganha expressão através de ações criminosas do príncipe, corrigindo a constituição imperfeita do nosso mundo mau. Nesse sentido é que Benjamin fala da política absolutista como naturalização da história. A função do tirano é a restauração da ordem durante o estado de exceção. A sua ditadura, no entanto, tem essa vocação utópica de substituir as incertezas da história pelas leis da **natureza**.

O imanentismo do drama barroco gerou a concepção dual da história como destino e como estabilização profana. São os dois lados da concepção da história como natureza. Se a política barroca substitui a história pela natureza, é porque percebe a história como natureza. O ideal absolutista, que implica neutralizar a história, é o mero reverso de uma visão da história como processo natural. Ele se limita a opôr a história natural instaurada pela vontade do príncipe a uma história natural selvagem. Esse é o jogo das figuras no palco barroco: o da facticidade da existência na sua duplicidade de existente (o fato real em oposição à ilusão e ao sonho) e de artifício. Tomados os dois sentidos da palavra latina *factum*, a dualidade etimológica permite inferir que a realidade sempre se confundiu com o artifício e a natureza sempre se figurou apenas como um sonho.

Depois dessa longa e necessária exposição é possível visualizar como Benjamin pensou a questão do trágico e da tragédia no mundo moderno. O drama moderno cita a tragédia e esta sobrevive como fragmentos no drama moderno. Quanto ao trágico moderno, a sua melhor definição Benjamin descobriu em Aragon:

> *Há um trágico moderno: é uma espécie de grande volante que gira e que não é dirigido pela mão. (1996, p. 145)*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGON, L. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LESSING, G.E. *De teatro e literatura*. São Paulo: EPU, 1991.

MOSÈS, S. *Système et Révélation. La philosophie de Franz Rosenzweig*. Seuil: Paris, 1982.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHELLING, F. Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o cristianismo. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

___. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SILK, M.S. & STERN, J.P. *Nietzsche on Tragedy*. New York: Cambridge, 1995.

VIGOTSKI, L. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NOTA:

[1] Esse breve ensaio é a transcrição de uma aula ministrada no DAD em novembro de 2000. Não foi possível evitar o tom oral.

MEMÓRIAS DE GUERRA:
a representação da história no teatro

CLÓVIS DIAS MASSA
Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP e professor Assistente do Departamento de Arte Dramática da UFRGS na área de Teoria do Teatro, atualmente é Doutorando em Teoria da Literatura na PUCRS.

RESUMO:
Realidade e ficção na representação de grandes combates da história: a abordagem da Guerra Greco-Pérsica na dramaturgia de Ésquilo; a adaptação para o teatro da Revolta de Canudos, a partir da obra de Euclides da Cunha.

ABSTRACT:
Reality and fiction in the representation of great historical conflicts: the approach to the Greek-Persian war in Esquilo's playwriting; the adaptation for theater of the Canudos Rebellion, out of Euclides da Cunha's writing.

PALAVRAS-CHAVE:
Dramaturgia
Encenação
História do Teatro
KEY WORDS:
Theater literature
Staging
Theater's History

Os grandes combates ocorridos na vida real serviram de principal temática a inúmeras peças ao longo da história do teatro. Na Grécia, o poeta Frínico por duas vezes concebera tragédias utilizando assunto retirado das guerras Greco-Pérsicas, obras das quais restam apenas fragmentos.

Quando, em 472 a.C., Ésquilo levou à cena ateniense a vitória grega sobre os persas, a batalha de Salamina havia ocorrido há apenas oito anos. Ainda encontravam-se vestígios da guerra na *pólis* e os espectadores presentes no *theatron*, naquela ocasião, se não participaram pessoalmente da luta, tiveram algum parente morto em combate ou foram obrigados a se retirarem da cidade devido à invasão do exército bárbaro.

Heródoto nos conta que Xerxes possuía, na época, o maior poderio bélico existente e que, decidido a vingar-se da humilhação sofrida pelo pai, o antigo rei Dario, derrotado pelos gregos na batalha de Maratona, em 490 a.C., atravessou o Helesponto (o estreito de Dardanelos, que liga a Ásia à Europa) através de uma engenhosa ponte. O rei Xerxes já havia castigado *o rio turvo e salobro*[1], que dificultara a travessia ao destroçar e deslocar toda a obra já feita, quando sobreveio uma violenta tempestade e os homens tiveram que refazer tudo novamente.

A estrutura foi erguida por mais de 300 naus e trirremes em cada ponto, totalizando 674 embarcações. Construída com cabos de linho branco e de papiro, a ponte foi sustentada por pranchões de madeira, sobre os quais colocou-se uma boa camada de terra bem socada. Além disso, um tapume ao longo dos dois lados impediu que os animais de carga e cavalos se assustassem ao ver o mar abaixo deles. Os dez mil homens, vindos de vários lugares, atravessaram a construção e domaram finalmente o estreito ao unir os continentes. Segundo Heródoto, Xerxes foi o último a realizar a travessia e, às márgens do rio Scâmandros, no alto da colina de Pêrgamon, vendo a totalidade de seu exército, congratulou-se pelo feito e chorou ao pensar na brevidade humana.

Ésquilo, o maior poeta trágico de Atenas nesse período, havia participado da célebre batalha naval e não teve pruridos em representar a ótica dos vencidos e fazer a Ática reviver os horrores da guerra em ***Os Persas***. Mostrou os sofrimentos de Atossa, a viúva do rei Dario, em sua espera pelo filho após o combate. No que parece ter sido a primeira aparição de um fantasma na dramaturgia, o manes de Dario surge junto ao túmulo para a esposa angustiada e fica sabendo da imprudência de Xerxes e do triste mal que o atual rei causara ao povo persa. Ao ultrapassar a medida humana, o herói trágico em *hybris* provocara a ira de Poseidon ao competir com a divindade, ousando ligar os continentes. A aniquilação das forças navais foi ocasionada pela desmedida de Xerxes, sendo a derrota persa o castigo imposto pelo deus dos mares. Na peça, contudo, misturam-se elementos verídicos e ficcionais que corroboram na construção do ambicioso e imprudente comandante.

Na ação onde pereceu um grande número de bárbaros, o Mensageiro da peça descreve como morreram os ilustres soldados aliados quando Xerxes resolvera surpreender os gregos ancorados em Salamina. Os helenos supostamente estavam pondo-se em fuga, amedrontados com a aproximação do impé-

rio bárbaro. Conforme Heródoto[2], tratava-se na realidade de uma estratégia proposta por Temístocles, líder iônio, e aceita pelo comandante grego, Euribíades. Segundo ele, para vencer o efetivo de embarcações persas, que chegou a ter 1207 trirremes, as cerca de 300 naus gregas deveriam combater num exíguo espaço. A ilha de Salamina seria vantajosa nesse caso, justamente por impedir o recuo do grosso da frota a leste da ilha, após a entrada dos estreitos.

Heródoto comenta que Temístocles mandara um homem chamado Sicinos ao local onde estavam as naus dos medos, fazendo-se passar por amigo para informar ao rei persa da fuga grega. O Mensageiro, em ***Os Persas***, relata isso a Atossa quando ela pergunta-lhe quem dera a ordem de atacar. Em 23 de setembro de 480 a.C., os bárbaros, dispostos a surpreender os adversários, foram atacados pelos helenos que os aguardavam num canal. Consumou-se, assim, uma das mais célebres estratégias guerreiras já realizadas na História.

Aristóteles refere-se ao ofício do poeta representar o que poderia acontecer, e não necessariamente narrar o que realmente aconteceu.[3] Para o filósofo estagirita, o historiador e o poeta não diferem por escreverem em verso ou prosa, mas por retratar, um, a coisas que sucederam, e outro, as que poderiam suceder. Para ele, o poeta deve ser mais fabulador que versificador, pois mesmo que faça uso de acontecimentos reais, não deixa de ser poeta ao compor baseado no que realmente aconteceu ou no que é possível.

Ésquilo, nesse sentido, vale-se da ficção para fazer o exército persa, durante o retorno dos derrotados, passar por um rigoroso inverno antes do tempo que terminaria por aniquilar os comandantes e soldados das naus restantes. De obra de um deus, a geada extemporânea congelou inteiramente o Estrímon, o rio sacro. Os descuidados persas começaram então a cruzar o rio congelado após a reverência aos deuses pátrios. Porém, quando a setas luminosas do astro-rei fundiram as águas solidificadas, os que ainda não haviam transposto o local morreram afogados.

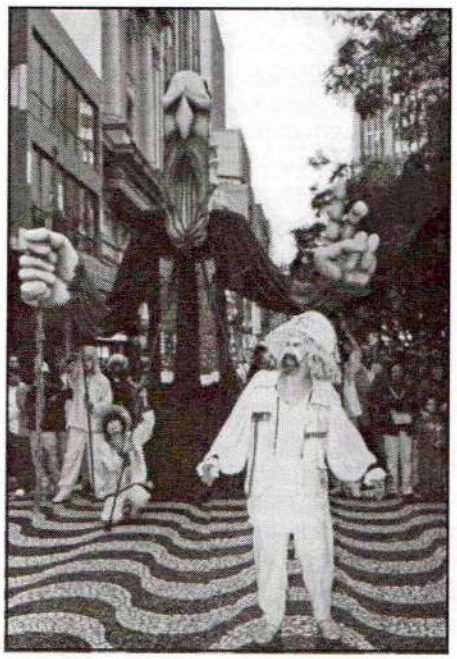
A tragédia ***Os Persas*** representou o triunfo de Atenas visto pelo olhar bárbaro, mas também expressou o alerta pelo excesso imperialista, preconizando o comedimento aos governantes e aos vencedores daquele que foi o maior conflito entre civilizações de distintos continentes ocorrido na época. A estrutura da obra confere, na parte final da peça, o momento de reconhecimento ao verdadeiro inimigo da *pólis*, quando o Rei Xerxes finalmente chega a Susa, capital do império fracassado. Nela, o Coro de anciãos lamenta as desgraças infindáveis que se abateram sobre os persas e ouve do soberano os fatos do desastre. Poderoso efeito teatral, o infeliz herói mostra os restos do seu manto régio e o único aparato bélico que restou de toda a armada: apenas o coldre onde ficavam as setas. Entre lamentos e gemidos, os idosos batem no peito, golpeiam-se com força durante o canto lúgubre. Ao final, a angústia e as lamentações dos vencidos atingem um clamor agudo e fazem com que os coreutas despojem-se de suas vestes e arranquem as barbas e cabelos, assim chorando o fim do exército.

Para manifestar prudência aos cidadãos da *pólis*, Ésquilo utilizou-se, em 472 a.C., do

fato histórico ocorrido oito anos antes e emocionou os espectadores do Teatro de Dionisos com a perspectiva dos derrotados. No teatro brasileiro contemporâneo, o olhar dos vencidos também é trabalhado como instrumento de conscientização política. No caso da Guerra de Canudos, contudo, a modéstia cede lugar à persistência dos excluídos em busca de justiça social. O combate, ocorrido no sertão da Bahia entre republicanos e jagunços durante o ano de 1897, foi descrito por Euclides da Cunha em sua célebre obra ***Os Sertões***, onde o correspondente relatou o levante com uma análise determinista a respeito da terra, do homem e da luta. No ano do centenário da obra, o levante nordestino demonstra ser tema atual para a encenação contemporânea.

Baseado na peça ***O Evangelho Segundo Zebedeu***, de César Vieira, a tribo de atuadores ***Ói Nóis Aqui Traveiz*** fez de ***A Saga de Canudos*** uma homenagem a Antônio Conselheiro.[4] No espetáculo de rua da companhia, o líder popular é o símbolo da consciência política e religiosa, como Canudos é a Terra Prometida. Um Bumba meu Boi evolui e alguns atores, vestidos com figurinos folclóricos (feitos de vime e panos coloridos), cantam e tocam violão no início do espetáculo. É o momento em que começa a ser formada a grande roda de espectadores que fica em volta do bailado. Com a chegada dos sertanejos, de roupa e chapéus brancos, a tira de pano que cada um traz é amarrada a outras, fazendo o círculo do principal espaço de representação.

Na montagem, entre os vários jagunços, João Abade e Pajeú são dois dos diversos personagens históricos que se tornaram seguidores de Conselheiro. A fundação do arraial reúne, assim, sertanejos vindos de todas as partes à procura da Nova Jerusalém: em Belo Monte, a terra é de todos e o povo planta e come; nela, os jagunços ficam livres dos males e da miséria. Antônio Conselheiro é representado por um boneco de cerca de 3 m de altura. Sexagenário, cabelos brancos, vestido de batina azul, a figura quase paira sobre todos, sendo movida por vários integrantes do grupo.



À frente: Paulo Flores; ao fundo: André Luís (em pé), Renan Leandro (abaixado) e Sandro Marques (manipulador do boneco). Foto: Giba Rocha.

Na obra ***Os Sertões***, de 1902, o engenheiro e jornalista descreveu o motivo da guerra de Canudos devido a não entrega da madeira comprada pelos jagunços em Juazeiro, destinada à construção do telhado da nova igreja de Belo Monte. Na peça, contudo, o imposto indevido (cobrado a uma vendedora de cestos) é o início da oposição entre republicanos e conselheiristas. Ao enfatizar a injustiça social em linhas gerais, a concepção cênica de certa maneira enfraquece o que, na narrativa de Euclides da Cunha, parecia bem mais injusto. Porém, essa mudança de perspectiva reforça o conflito entre as classes e expõe a situação precária dos menos privilegiados.

Clélio Cardoso e Tânia Farias. Foto: Giba Rocha.

Os jagunços, cientes de que o prefeito *só lembra do sertão, em tempos de guerra, para buscar soldado e, em tempos de paz, para pagar impostos*, queimam a lei injusta e arrancam a lei da República. Livres do feitor, a liberdade não tarda em alertar o coronel, o prefeito e o arcebispo da capital, que mandam a Belo Monte uma missão para *salvar as almas infelizes* dos que não trabalham mais para os poderosos, nem pagam mais impostos. Na peça, os representantes dos três poderes têm enormes cabeças de boneco, tanto sua forma quanto a expressão de seus discursos destoa em relação à humanidade dos excluídos. Os personagens opressores são figuras grotescas, como no caso dos padres da missão do Arcebispo da Bahia. Corcundas, carecas e narigudos, eles chegam ao arraial para salvar os sertanejos e aproveitam para oferecer terços de oração a dois tostões, vender água benta e a imagem da Santíssima.

Fracassada a missão dos frades degenerados, as primeiras expedições são narradas por dois atores em uma embolada, enquanto que um jagunço e um soldado evoluem em piruetas no centro da roda, portando, cada um, duas bandeiras coloridas. Verde e amarelo são as cores da bandeira republicana, facção que é vencida fisicamente.

Eis que vem a Canudos uma outra expedição, afirma o embolador e seu instrumento musical e, então, surgem soldados perfilados cantando *Ave César/sabre, sabre/pra Canudos devastar*. Euclides da Cunha retrata Moreira César como organicamente inapto para a carreira que abraçara, tendo uma figura diminuta, porte desgracioso e exíguo, fisionomia inexpressiva e mórbida, temperamento desigual e bizarro de um epiléptico.[5] A re-

tratação do Coronel Moreira César no espetáculo é feita através de uma figura burlesca: um homem fardado de estatura baixa, físico magro, cabeça desproporcional ao seu tamanho (máscara), com grandes olhos avermelhados. Na montagem, o sujeito quase insignificante aproxima-se da figura imensa de Antônio Conselheiro e esboça movimentos de ataque, sendo acometido de um mal-estar físico. Com o corpo franzino levantado por dois integrantes do exército (sobre as armas destes), o Coronel profere as palavras descritas por Euclides: *Meus camaradas! Como sabem estou visivelmente enfermo. Há muitos dias eu não me alimento; mas amanhã vamos almoçar em Canudos!*[6] O próximo ataque é recebido pelos conselheiristas com gritos de *Avança! Fraqueza do Governo!* Três soldados combatem os jagunços num sapateado ao som da tocaia. Moreira César luta comicamente a cavalo (de pano) e termina por cair desfalecido. O comandante é substituído por um covarde coronel que, na impossibilidade de deliberar, responde a um subalterno que *É tempo de murici, cada um cuide de si...*[7], sugerindo a debandada.

A batalha final é vislumbrada por Pajeú que, aproveitando a ocasião, seduz uma jagunça ao som de instrumentos de percussão e sopro. Um soldado com uma tocha de fogo na mão surge e grita *Viva a república!*. Um grande canhão dourado é posicionado por alguns soldados e apontado diretamente para Antônio Conselheiro. Pajeú corajosamente defende-se, girando com seu facão na testa, mas cai desfalecido ante a matadeira quando o canhão expele a fumaça vermelha de dentro de seu cano. No final do espetáculo, João Abade afirma que Antônio Conselheiro voltará, segundo ele mesmo disse, *lá pelas terras do Sul*. A morte de Antônio Conselheiro ocorre com a aproximação de outro boneco de 3 m de altura: um imenso esqueleto num cavalo negro carregado pelo coronel, pelo prefeito e pelo arcebispo. Se instituições trazem a morte a Belo Monte de 1897, a música tema do programa institucional brasileiro A Hora do Brasil promove a alusão com a política contemporânea. Os jagunços morrem cantando que são fortes como cana, por mais que sejam cortados voltarão a nascer. É a hora da canção final, quando os personagens folclóricos do início da apresentação retornam tocando violão e cantando: *Deixem-me viver/ Deixem-me falar/Deixem-me crescer/Deixem-me organizar/Canudos outra vez vai florescer/A vida como um galho vai frondar/A luta pela terra gera o pão/Amores vão de novo começar/Canudos se espalhou pelo país/ Embora os tubarões queiram morder/Na roça e naquilo que se diz/O povo organizado vai vencer.*

O espetáculo é um alerta contra o descaso das instituições vigentes. Na tragédia grega, o caráter solene do ritual de lamentação purgou o espectador da desmedida, conscientizando-o sobre os efeitos da guerra e mostrando a sabedoria de ser prudente como a maior virtude. No espetáculo de rua, em vez do lamento e apesar de derrotada a guerra de Canudos, tem-se a convocação festiva a todos os espectadores que, mais corajosos do que os jagunços do século passado, saberão agir numa intermitente batalha contra a injustiça social.

NOTAS

[1] Heródoto, 1985, p. 352.
[2] Heródoto, 1985, p. 423.
[3] Aristóteles, 1985, pp. 28-29.
[4] A Saga de Canudos – Roteiro e encenação: criação coletiva; Atuadores: Carla Moura, Renan Leandro, Clélio Cardoso, Roberta Darkiewicz, Mauro Rodrigues, Paulo Flores, Tânia Farias, Jorge Perachi, Gustavo Gojen, Urso da Silva, Sandro Marques, André Luís, Sandra Stael, Marcos Caldeira e Diego Comerlato; Contra-regragem: Nara Brum, Marta Haas e Luana Fernandes; Criação Musical: Johann Alex de Souza; Arranjo: Ivanildo Vila Nova, Gereba e Patinhas, Fábio Paes, Raimundo Monte Santo e Pe. Enoque Oliveira; Figurinos: Tânia Farias; Máscaras: Renan Leandro e Denise Souza; Bonecos: Renan Leandro e Clélio Cardoso; Adereços: Clélio Cardoso, Mauro Rodrigues e Antônio da Luz.
[5] Cunha, Euclides da, 1840, p. 295.
[6] *Ibidem*, p. 327.
[7] *Ibidem*, p. 345.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BELEZA, Newton. *O teatro grego e suas conseqüências.* Rio de Janeiro: Bongetti, 1966.

BENDER, Ivo. *Ação e transgressão.* Porto Alegre: IA-UFRGS, 1991.

BONNARD, André. *Civilização grega: de Antígona a Sócrates.* Lisboa: Editorial Estúdios Cor Ltda, 1968.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia.* Petrópolis: Vozes, 1985.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões (campanha de Canudos).* Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1940.

CUNHA, Euclides da. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

DUBECH, Lucien. *Histoire générale illustrée du théâtre.* Paris: Librairie de France, 1931.

DUMUR, Guy. *Histoire des spectacles.* Paris:: Gallimard, 1965.

ÉSQUILO. *Os Persas,* in _____. *Os Persas*, Sófocles, *Electra*, Eurípides, *Hécuba.* Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ensaios críticos.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Os sertões faz 100 anos: o alcance das idéias de Euclides da Cunha.* In: *Revista Brasileira*, ano VIII, nº 30, janeiro-fevereiro-março de 2002.

GASSNER, John. *Mestres do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1974, vol. 1.

HERÓDOTOS. *História.* Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1985.

KITTO, H. D. F.. *A tragédia grega: estudo literário.* Coimbra, Armênio Amado, 1990, 2 vol.

LESKI, Albin. *A tragédia grega.* São Paulo: Perspectiva, 1971.

McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles.* São Paulo: UNESP, 2000.

MONEDERO, Adolfo Domínguez *et alii. Historia del mundo clásico a través de sus textos.* Madrid: Alianza, 1999, vol. 1.

NAVARRE, Octave. *Le théâtre grec.* Paris: Payot, 1925.

NOGUEIRA, Goulart. *História breve do teatro.* Lisboa: Verbo, 1962, vol. 1.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega.* Brasília: UnB, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. *O homem grego.* Lisboa: Presença, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

ZILBERMAN, Regina. *Euclides e os outros.* Porto Alegre: PUCRS, 2002.

A REPRESENTAÇÃO DA CENA TEATRAL NO CINEMA

FLÁVIO MAINIERI
Professor do Departamento de Arte Dramática, na área de Literatura Dramática, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO:
No presente trabalho, procura-se identificar a manutenção da teatralidade na cena cinematográfica, sem negar sua autonomia, mesmo partindo-se de fundamentos opostos, a saber - impressão de realidade e ilusão de realidade; ilimitação do campo e delimitação da caixa cênica, para o cinema e para o teatro, respectivamente. O processo de desteatralização efetuado pelo cinema não impede o inter-relacionamento destas duas artes da representação. Para o exame da questão, são utilizados dois filmes brasileiros: ***O Camelô da rua Larga****, 1958, direção de Eurides Ramos;* ***O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro****, 1968, direção de Glauber Rocha.*

ABSTRACT:
The present work aims at the identification of the maintenance of "theatrality" in the cinema scenario, without denying its autonomy, though departing from opposite fundaments, that is - impression of reality and illusion of reality, ilimitation of the field and delimitation of the stage-box, for cinema and theater, respectively. The process of "de-theatralization" done by cinema does not prevent the inter-relationship of these two representative arts. To address this question, two Brazilian movies are taken in consideration: ***O Camelô da rua Larga****, 1958, directed by Eurides Ramos;* ***O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro,*** *1968, directed by Glauber Rocha.*

PALAVRAS-CHAVE:
Teatro
Cinema
Espaço
KEY WORDS:
Theater
Cinema
Space

Para localizar o problema das relações entre o teatro e o cinema, um pouco de história talvez ajude a entender as relações amicáveis, no início da história do cinema e, com o passar do tempo, tornando-se conflituosas.

No início, quando o cinema descobre o viés da ficção, pois os primeiros filmes dos irmãos Lumière são documentais, o teatro contribui para o seu desenvolvimento e para sua afirmação como arte, isto é, o seu reconhecimento como objeto que deve ser encarado com seriedade.

Nos documentários, identifica-se o princípio norteador da imagem fílmica: filmando o mundo, a **impressão** (joga-se com os dois sentidos da palavra - ato ou efeito de imprimir; ação dos objetos exteriores sobre os sentidos) de realidade orienta a sua percepção. O mundo, preexistente, desfila na tela - o que o espectador vê **realmente** existiu. O acontecido personifica-se fantasmaticamente. Há uma seqüência exemplar em ***Les Carabiniers***, 1963, filme de Jean-Luc Godard, quando o personagem Michel-Ange assiste a um filme e tenta ver a continuação da imagem fora-de-campo. No filme visto pelo personagem, uma mulher tira a roupa e, quando fica nua, entra numa banheira. Michel-Ange levanta-se da cadeira.

> *[...] Não conseguindo ver, de seu lugar, o que espera, Michel-Ange sai do seu lugar e dirige-se para a tela : sobe até a cena, cola-se à tela (a imagem se reflete sobre ele); salta no mesmo lugar, para se elevar acima da banheira e ver o interior. Não conseguindo, acaricia o rosto da mulher e, bruscamente, decide-se: saltará dentro da banheira. Para conseguir, segura-se na beirada da banheira, tenta se erguer... mas o pano da tela cai sobre ele, deixando aparecer uma parede cinza sobre a qual se distingue o banheiro. Michel-Ange, que tinha caído, reaparece, atordoado; vai e vem na frente do raio luminoso, sem compreender. Tela negra. (**L'Avant scène - Cinéma**, nº171/172, p.24)*

Com Meliès, oriundo do Teatro Robert Houdin, a representação dos **fatos** a serem filmados é empregada sistematicamente. O cinema não se limita a registrar o mundo, mas o cinema também encena o mundo. Para tal, Meliès vai se valer de recursos empregados no teatro: iluminação artificial, cenários, atores, figurinos, etc. A apropriação pelo cinema dos recursos teatrais é identificada, também, pela posição fixa da câmera, reproduzindo a visão privilegiada do espectador da platéia, determinando a frontalidade, característica da cena italiana.

O desenvolvimento da indústria cinematográfica e o aperfeiçoamento técnico possibilitam a produção de filmes longos, e mais uma vez o cinema volta-se para o teatro: os textos dramáticos são adaptados aos roteiros, dando maior respeitabilidade e buscando atrair um outro público, urbano e letrado, freqüentador das salas de teatro. Não se pode esquecer que o cinema, em seus primórdios, era uma atração exótica, onde a imagem confunde-se com o objeto (ver a seqüência de ***Les Carabiniers***, citada anteriormente) exibido nas feiras, atraindo um público popular. Além de disputar o mesmo público, o cinema introduz uma novidade: a fragmentação do espaço e da narrativa - pelos deslocamentos

da câmera, com David Griffith, e pelas possibilidades de criação de significados da montagem, com Serguei Eisenstein, os dois com experiência no teatro. E não são poucos os homens de teatro que passaram e passam pelo cinema: Bergman, Visconti, Kazan, Chéreau, Fassbinder, para citar alguns.

Ao romper, definitivamente, com o princípio do documentário, o mundo que se vê projetado na tela é um mundo encenado e não mascara a sua encenação, mas a **impressão** de realidade ainda vigora, opondo-se à **ilusão** de realidade caracterizadora do teatro, oposição proposta por Bazin. O império da **impressão**, identifica-se, hoje, com os objetos e personagens criados pelo computador confundindo-se com os objetos e personagens **reais**, isto é, vividos por atores.

Conquistando sua autonomia, ainda que se encontre uma marca teatral na classificação dos gêneros de filmes: drama, comédia, comédia musical, etc., o cinema passa a negar a influência do teatro - o teatral, como adjetivo, é desqualificante, designando o caráter artificial, estático do filme. A teatralidade, no filme, denuncia o seu caráter não cinematográfico.

Acentuando a divisão, Benjamin, em ***A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica***, aponta uma marca definidora e definitiva da obra cinematográfica - a reprodução. O filme é sempre o mesmo, a qualidade da projeção varia de sala para sala, dependendo da sua excelência e do suporte tecnológico, sem o qual a projeção e a recepção não se concretizam, mas o filme foi definitivamente realizado no passado. Enquanto no teatro, o espetáculo dura enquanto dura o espetáculo, impossibilitando a sua reprodução. Ou como diz Shakespeare em ***A Tempestade***: *Somos feitos da matéria dos sonhos* (Fala de Próspero, Ato IV, Cena I), a volatibilidade do sonho se aplica ao caráter efêmero da aparição em cena. Cada noite é única para a performance do ator e seu trabalho se desenvolve ao longo da temporada. O espetáculo, na sua essência, dispensa o aparato tecnológico: a voz e o corpo do ator e alguns elementos de cena bastam à representação. O acontecimento teatral se dá no encontro entre os atores, habitantes da cena, e os habitantes passageiros da sala.

Nos estudos teatrais, teatralidade possui um significado preciso: tudo o que caracteriza a representação teatral, em oposição ao texto escrito. Aplicando-se a noção ao cinema, não no sentido desqualificante, procurar-se-á examinar a integração de elementos teatrais ao filme, onde as marcas de teatralidade sejam constitutivas de um outro objeto que não a representação teatral, mas a representação fílmica, num processo de desteatralização.

A delimitação do espaço cênico se dá arquitetonicamente na tradicional divisão palco/platéia, há um espaço reservado à representação e há um espaço reservado à visão da representação. A representação acontece na cena, entendida como o espaço onde acontece a ficção. O espaço vazio, ou não, ocupado pelo ator instaura a cena teatral, tornando-o um espaço ficcional hermeticamente fechado, delimitado pela sua presença; é um recorte no espaço real, caracterizando-se como um espaço no espaço. Do rito passou-se ao teatro, a partir do momento em que se efetuou a divisão: celebrantes e espectadores. É sempre bom lembrar a origem da

palavra teatro- lugar de onde se vê. O olho do espectador, então, segue o ator se deslocando num espaço cortado do mundo real. O fora de cena existe enquanto remete à cena, caso contrário, é o nada, é a escuridão onde mergulha o ator ao sair da cena. A visão da cena abarca a totalidade do espaço ficcional, o olhar do espectador está voltado para a cena, à espera de que algo aconteça. Pirandello rompe com a visão total da cena transpondo os personagens para a platéia, a cena,então desloca-se para a platéia e o olhar do espectador volta-se para os atores que aí se localizam (***Seis personagens em busca de um autor, Esta noite se representa de improviso, Cada um a seu modo***). Em 1975, Ariane Mnouchkine, fragmenta e multiplica o espaço cênico em ***L'Age d'or*** e os espectadores se deslocam acompanhando os personagens em seus deslocamentos - os atos, se é que ainda podemos falar em atos, acontecem em diversos espaços da Cartoucherie, especialmente preparados para o desenrolar da ação. Em 1993, em Marseille, Armand Gatti monta, com atores não profissionais, ***[Adam quoi¿]***, que se desenvolve em duas jornadas: a primeira iniciando às 13h30 até 1h, a segunda, às 17h e terminando à 1h, em sete lugares diferentes da periferia. A fragmentação e multiplicação propostas por Pirandello, radicalizam-se em Mnouchkine e Gatti, obrigando o espectador a deslocar-se espacialmente, na Cartoucherie, em Marseille. Mas, ao chegar nos espaços previamente preparados, o espectador abarca com um olhar a delimitação da cena e os atores também se limitam à ela.

No cinema, o campo, ou quadro, é o espaço registrado pela câmera, apresentando, portanto, a mesma delimitação da cena teatral, mas a mobilidade da câmera, que fixa a imagem como se fosse o olho de um espectador que se movimenta, acompanhando o deslocamento da ação em seus múltiplos espaços, torna o fora de campo ilimitado. Seus deslocamentos, tanto do espectador quanto da câmera, não revelam os bastidores, pois o filme **não possui** bastidores, a não ser quando intencionalmente o filme quer revelar o seu espaço como um espaço ficcional, isto é, construído, como o faz Fellini, no final de ***Casanova*** (1976) e Jorge Furtado, no curta metragem ***Sanduíche*** (2000). O próprio da cena cinematográfica é a impressão de realidade, já referida, então o continuum do mundo permite os deslocamentos **aleatórios** da câmera. O olho do espectador, ou a câmera, não ultrapassam, mesmo furtivamente, o quadro, mais um vez retoma-se a já citada seqüência de ***Les Carabiniers***. O espaço ficcional do filme constrói-se paulatinamente ao longo da narração, pois sua construção é fundada no corte e na montagem, sua visão total não se dá de imediato, como na cena teatral. Sua visão global é resultado do imaginário do espectador, relacionando os dados fornecidos pela imagem.

A especificidade da cena teatral caracteriza-se pelos limites impostos pela área de atuação; no cinema, sua representação, vale dizer, a teatralidade, manifesta-se cinematograficamente quando, na imagem fílmica, identificam-se elementos que à ela nos remetem. Para examinar a questão da representação cinematográfica da cena teatral, foram escolhidos dois filmes, a saber: ***O camelô da rua Larga***,1958, direção de Eurides Ramos e ***O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro***, 1968, direção de Glauber Rocha.

Em ***O Camelô da rua Larga***, o espectador é representado como espectador - assiste a um espetáculo musical, seguindo o modelo dos filmes musicais americanos, onde a cena teatral é representada como cena teatral, efetuando, na maioria das vezes, uma pausa na narrativa, não funcionando nem como comentário, nem acrescentando novas situações (opondo-se à função das canções nos textos de Brecht). O teatro é dado como teatro, embora os recursos técnicos do cinema permitam a criação de um espaço/cena teatral imaginário, pois dificilmente correspondem às limitações da cena teatral, pela sua grandiosidade (o adjetivo é empregado no sentido de dimensão). Não é raro o espectador do filme esquecer que o número musical acontece nas limitações arquitetônicas da caixa de cena, pela multiplicidade e mobilidade do espaço representado. No caso de alguns filmes musicais americanos, a cena teatral, utilizada como ponto de partida, dá lugar à cena cinematográfica na criação do espaço imaginário pelas suas ilimitações. Passando, então, por um processo de reescritura, mascarando a sua teatralidade, ou, dizendo de outra forma, tornando a sua teatralidade cinematográfica. Geralmente, ao final do número, o espectador do filme é reintroduzido como espectador da cena teatral originária, quando se volta para a **realidade** da cena teatral, isto é, às limitações da caixa cênica.

Em ***O Camelô da rua Larga***, a cena cinematográfica reproduz a mesma limitação da cena teatral ao registrar o número musical, seguindo o seguinte esquema: plano geral do espaço da boate, com os espectadores sentados às mesas, aguardando a aparição do cantor; plano aproximado, ou primeiro plano, apresentando o cantor que inicia a canção; volta-se a um plano afastado, quando se tem a introdução dos dançarinos. A seqüência é filmada com cortes e mudanças de planos e não obedece sempre a mesma ordem. Ao final da canção, volta-se ao plano geral da boate, abarcando os espectadores que aplaudem.

O número musical de Eloína, ***O que é que Copacabana tem***, de Vicente Paiva e Meira Guimarães, é um ensaio geral, portanto o espectador do filme tem o privilégio de ser levado aos bastidores do teatro. Como a noiva do camelô trabalha no teatro como costureira, os bastidores estão presentes na trama, desteatralizando o teatro ao integrar na trama o elemento ausente da cena teatral. A temática da preparação de um espetáculo musical será recorrente nas chanchadas. Os outros três números obedecem ao registro tradicional.

O filme pertence ao gênero chanchada, comédia popular com números musicais, que se desenvolve na história do cinema brasileiro no período áureo do rádio e de seus programas de auditório (dos anos trinta aos sessenta), o teatro, então, é identificado com a casa noturna - uma boate, possibilitando ao espectador do filme freqüentar um espaço, geralmente, reservado à elite. A televisão, neste período, ainda não era acessível à maioria da população, o cinema dá corpo às vozes e permite a experiência da cena teatral, justificando, assim, o seu não mascaramento. Não se observa, portanto, uma reescritura da cena teatral. O processo de desteatralização identificado na temática, anula-se no registro dos números musicais.

Se a análise fosse estendida às seqüências na pensão, no escritório e nos bastidores da boate, a teatralidade também se manifestaria na organização do espaço: são seqüências de interior, onde a profundidade de campo, seguidamente encontra-se bloqueada por paredes, obrigando aos atores uma atuação frontal. Mesmo sem ostentar a teatralidade, a cena teatral perpassa a cena cinematográfica.

O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro integra o movimento do Cinema Novo, que, na história do cinema brasileiro, agrega cineastas nos anos sessenta (entre eles, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade), à procura de um cinema nacional.

O filme se propõe baseado na lenda de São Jorge matando o Dragão e apresenta-se também entremeado de canções, à capela, servindo como diálogos de algumas situações, lembrando ***Les Parapluies de Cherbourg***, 1964, de Jacques Demy. Os atores não são cantores, a não ser Odete Lara, Laura, mulher do Coronel Horácio, que teve algumas experiências paralelas como cantora. As canções não são apresentadas em sua totalidade, encontrando-se integradas à narrativa. Perdem, portanto, a característica de números musicais, mas conferem à cena uma teatralidade integrada ao universo proposto pelo filme: não se está no domínio de um registro realista, apesar de estar ancorado na realidade brasileira subdesenvolvida, o sertão nordestino, onde o mal é identificado com o coronel, dono das terras, e o Santo guerreiro, o bem, do lado dos pobres. Há um cantador em off, acompanhado de viola, funcionando como um narrador/comentador da ação, suas canções não remetem diretamente às situações do filme, pois narram a perseguição e morte de Lampião.

A canção de Coirana ferido (o cangaceiro que é morto por Antônio das Mortes) inicia com um plano americano, Coirana canta ladeado por Antônio e a Santa, câmera fixa; passando para um primeiro plano, Coirana, agora ladeado por Antônio, canta olhando para a câmera, ainda fixa, o fundo da imagem bloqueado pela encosta da montanha. A canção em off prolonga-se sobre um primeiro plano da Santa de perfil, câmera fixa, em outro espaço. Volta para o espaço inicial, agora em plano geral, câmera fixa, em plongée - Coirana deitado; o Guerreiro sentado; Antônio, em pé, aproximando-se do ferido; o professor, junto dele, cobre-o com uma manta e a Santa caminhando em direção a ele. Inicialmente, a câmera fixa remete à frontalidade e à delimitação da cena teatral, prolongando-se no primeiro plano com Coirana dirigindo-se à câmera/espectador. No desenvolvimento da seqüência, concretiza-se o processo de reescritura. No emprego do corte e da montagem, a canção, que poderia ser um número musical à semelhança dos descritos no filme de Eurides Ramos, passa ao estatuto de uma representação cinematográfica da cena teatral.

O filme, como já referido, é baseado na lenda, observando-se, então, ao longo da narrativa, diversas seqüências que permitem afirmar que o filme constrói um mundo imaginário a partir da encenação da lenda diretamente relacionada com a situação vivida pelo povoado. Sua invasão se dá pelo bando de cangaceiros, seguidos por beatos, em forma de procissão (entoam cantos e dançam, a câ-

mera os segue desordenadamente), nas calçadas alguns habitantes observam. Em plano geral, câmera fixa, com os habitantes ao fundo, olhando a cena, os personagens passam pelo campo. Em plano americano, Coirana ao centro, ladeado pela Santa e pelo Guerreiro, fala dirigindo-se à camera fixa, ao fundo alguns espectadores. Coirana afirma que um dia voltará, em nome do povo, para acabar com a fome. A câmera fixa reproduz a visão frontal do espectador, observando-se uma teatralidade invertida. Coirana, dirigindo-se à câmera, os espectadores/personagens, ao fundo, vêem-no de costas. A frontalidade é para o espectador do filme, que se vê refletido na imagem e possui uma visão privilegiada da ficção, pois vê o que o seu reflexo não vê. Tem-se, então, as duas visões: a dos personagens, que assistem a uma cena teatral dos primórdios do teatro e a visão do espectador do filme.

O duelo entre Antônio e Coirana se dá em praça pública, em forma de dança, com os habitantes sentados, em círculo. Os duelantes se movimentam ao ritmo de uma canção entoada pelo povo. Na seqüência do duelo, os espectadores, ao fundo, observam a cena onde acontece a ação, a câmera é fixa, fazendo leves correções laterais para acompanhar a movimentação dos duelantes. É um plano seqüência, pois é filmado, aparentemente, em continuidade e o espectador do filme vê o que os espectadores/personagens vêem. Encerrando a seqüência, entra em campo o rosto de Antônio em primeiro plano, olhando para a câmera, com o rosto contraído, que não corresponde ao rosto de um vitorioso, como se interpelasse o espectador do filme. Mais uma vez efetua-se a divisão entre o espectador de um espetáculo ancestral, os personagens, e o espectador do filme. A teatralidade do duelo é manifesta, adequando-se à encenação da lenda proposta pelo filme e determinando a estética não realista escolhida pelo diretor. Recusando a transparência, o mundo, as coisas, não são vistos como portadores de um pré-significado, mas o significado apresenta-se como uma construção. O mundo ficcionalizado não significa naturalmente, passa a ter um significado a partir do recorte. Enfatizando-se o recorte, no caso a teatralidade, leva-se o espectador à construção de um pensamento, de uma idéia. A naturalização conduz a uma percepção **distraída** (W. Benjamin fala em recepção distraída, em oposição ao recolhimento do conhecedor frente à obra), onde o significado é previamente conhecido, levando o espectador a uma atitude passiva frente à obra.

Optando pela encenação cinematográfica de uma encenação ancestral, Glauber Rocha mergulha nas raízes brasileiras, buscando um modelo de encenação cinematográfica que fuja do modelo de cinema dominante, imposto pelo cinema americano, por exemplo.

REFEFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

L'Avant scène - Cinéma- Spécial Godard. Nº171-172. Juillet-Sep., 1976.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: Les Editions du Cerf, 1993.

BENJAMIN,Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política:* Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

O Cinema no século. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Cinéma et théâtralité. Sous la direction de Christine Hamon-Sirejols et alii. Lyon, Université Lumière/Cahiers du Gritec/Aléas Editeur, 1994.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

HELBO, André. *L'Adaptation:* Du théâtre au cinéma. Paris: Armand Colin, 1997.

MAILLOT, Pierre. *L'Ecriture cinématographique*. Paris: Méridien Klinckiesck, 1989.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*: Dramaturgia, estética, semiologia. Barcelona: Ediciones Paidós, 1983.

Pour un Cinéma comparé: Influences et répétitions. Sous la direction de Jacques Aumont. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique. Paris: Cinémathèque française-Musée du cinéma, 1996.

Théâtre et cinéma. Textes inédits. 4 Rencontres cinématographiques-Studio 43, Dunkerque. 1990.

Le Théâtre à l'écran. Dirigé par René Prédal. CinémAction,Nº. 93, 1999.

Le Théâtre dans le cinéma. Conférences du Collége d'histoire de l'art cinématographique. Paris: Cinémathèque française- Musée du cinéma, Hiver,1992-93.

Le Théâtre dans le théâtre. Le cinéma dans le cinéma. Textes réunis et presentés par Frank Wilhelm. Centre d'études et de recherches francophones du Centre Universitaire de Luxembourg; Lansman Editeur,1998.

Sobre os diretores dos filmes examinados:

RAMOS, Eurides. (1906/1986). Além de diretor, também foi produtor, sendo fundador da Cinelândia Filmes. Dirigiu alguns dramas, dentre eles *Escrava Isaura*,1949, adaptação de um romance de Bernardo Guimarães, lançando Cyl Farney, como galã, e Fada Santoro, como estrela. Nas décadas de 50 e 60, passa para a comédia popular, conhecidas com o nome genérico de chanchadas, filmes onde os números musicais são destaque. Alguns de seus filmes: *Angu de caroço*,1955; *Na Corda bamba*, 1958; *Cala a boca Etelvina*, 1958; *Sonhando com milhões*, 1962, da peça de Abílio Pereira de Almeida - *Em Moeda corrente do país*.

ROCHA, Glauber. (1939/1981). Foi um dos mentores do movimento do Cinema-Novo, não só dirigindo filmes, mas também com seus escritos teóricos. Seu primeiro longa-metragem tem forte parentesco com o realismo, *Barravento* (1960/1961), mas seus filmes posteriores apresentam tendências alegóricas, sem nunca perder de vista a realidade brasileira subdesenvolvida, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963), *Terra em transe* (1963), *A Idade da Terra* (1978/1980). No período de exílio (1970/1976), filma na África *O Leão das sete cabeças* (1970), na Espanha, *Cabezas cortadas* (1970), e realiza alguns filmes para a televisão italiana.

A ABORDAGEM DIALÉTICA NA PESQUISA DE TEATRO E EDUCAÇÃO

Para Gerd Bornheim.

JOÃO PEDRO ALCANTARA GIL
Professor do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO:
Este estudo visa a apresentar elementos da abordagem dialética para uma pesquisa qualitativa no eixo temático teatro e educação. Embora, com a crise dos paradigmas, as abordagens metodológicas tenham se nivelado, a dialética tem se destacado como meio apropriado para a investigação, devido ao interesse crescente dos pesquisadores. Com base numa historiografia que vai dos conceitos fundamentais do método à ***Dialética Negativa*** *de Adorno, o estudo propõe formas concretas de trabalhar a pesquisa em teatro e educação numa perspectiva dialética.*

ABSTRACT:
The present study aims at introducing the elements of the dialectic approach to a quality research on the specific theme of theater-education. Although with the crisis of paradigms, the methodologies approadres have leved, the dialectic approach has been outstanding as an appropriate means of research in education, due to researchs' growing interest in this investigative process. According to a historical investigation, thatranges from the fundamental concepts of the method to the ***Negative Dialectic****, by Adorno, the study proposes concrete ways of working on research in theater and education in a dialectics pespective.*

PALAVRAS-CHAVE:
Educação
Dialética
Teatro

KEY WORDS:
Education
Dialectics
Theater

O propósito em abordar esta questão é trazer elementos teórico-práticos para radicalizar a determinação do método dialético para a pesquisa em teatro, com implicações em toda a pesquisa educacional. A procura incessante por uma dialética crítica e transformadora, que aproveite a totalidade dos elementos pesquisados, remete primeiramente à Gamboa, quando afirma:

> *[...] desde sua elaboração como método de pesquisa científica, a dialética tem pretendido aproveitar os elementos gerados dentro das abordagens empíricas e das abordagens fundadas nos postulados da fenomenologia, realizando sínteses entre essas duas grandes tendências filosóficas. (apud Fazenda, 1991, P. 94)*

Pela ausência de rigor metodológico dentro dos princípios epistemológicos da dialética, Gamboa questiona as pesquisas que se utilizam de algumas categorias do método dialético para solucionar problemas mais imediatos. Na falta de um maior aprofundamento teórico, estas pesquisas tratam de se definir como de **inclinação dialética**. A intenção deste estudo introdutório é sustentar a dialética sem meio termo, com base em sua história e em propostas práticas de pesquisa em teatro e educação.

A palavra dialética vem do grego, *diá*, advérbio e preposição que significa separação, e *lektikós*, capaz de falar, conveniente ao diálogo, que quer dizer dualidade de razões. Historicamente, a contradição sempre fez parte do pensamento humano. Na democracia ateniense os sofistas se apresentavam não como filósofos, mas como professores de dialética. Nas assembléias, nos tribunais, na *ágora*, a praça central, o cidadão ateniense precisava dominar a palavra para defender seus direitos. Os professores de retórica ensinavam a falar e a discutir, a utilizar praticamente o *logos*, que contém a discórdia e a oposição permanentes. A unidade do mundo está na unidade das tensões opostas. Em Heráclito[1] (540-480 a. C.) se encontra uma dialética proposta não como método, mas como lei suprema da existência do ser, que muda, que se transforma. Sócrates (470-399 a. C.), por sua vez, vai utilizar a dialética como método que permite, pelo diálogo, chegar a uma síntese, ao termo da controvérsia.

Como discípulo de Sócrates, Platão passa a ver a dialética como disciplina filosófica por excelência, o centro de toda a reflexão científica. A dialética platônica, além da disciplina da razão, é também educação da vontade que, libertando o espírito do corpo, o torna capaz de contemplar as idéias. É, portanto, procedimento de investigação racional que dá rigor e coerência ao conhecimento. A dialética é apresentada como processo de passagem da sensibilidade à inteligência, como acesso complicado até a contemplação do ser, modelo absoluto e universal de todas as coisas. Assim, Platão elabora uma dialética positiva, ascendente, eminentemente racional, que conduz de forma segura aos mais altos valores disponíveis ao homem. Platão pode ser considerado como o primeiro filósofo a utilizar a dialética como método de pesquisa.

A dialética se converte para Aristóteles (384-322 a. C.) numa coisa menor, opinativa, separada da certeza própria do saber científi-

co. Aristóteles se concentra mais na busca de regras para discussão e nos argumentos para sustentar as posições próprias e para derrubar as teses de seus adversários. A oposição do pensamento de Aristóteles ao de Platão vai se constituir na dialética primeira do teatro: arte ou educação? Se, para Platão, a educação deveria se basear no jogo teatral, Aristóteles considerava o teatro como instrumento importante do conhecimento.

Em Santo Agostinho (354-430), a dialética vai seguir os passos de Platão. A verdade para Santo Agostinho é propriedade de Deus. Nos diálogos com seu filho Deodato, Agostinho vai construir uma dialética sem tensões reais e, por essa razão, não considerada como instrumento de investigação. Sua preocupação é elevar-se a um Deus eterno e imutável, solução para todos os conflitos e pesadelos da sombria existência. Já Santo Tomás de Aquino (1226–1274), adaptando a filosofia aristotélica à fé católica, desenvolve um discurso composto de elementos contraditórios, apresentados através de argumentos, negações e respostas[2]. Santo Tomás de Aquino aprova as representações dramáticas. Enquanto nas ruas cantavam os trovadores e representavam os bufões, nas igrejas a palavra de Deus era transmitida através dos mistérios, das moralidades e das *sacras representaziones*, dialeticamente.

A fase de transição da Idade Média para a Moderna marca a obra de Comênio. Como o século XVII é o século do método, Comênio vai apresentar a dialética na educação como disciplina e também como didática do ensino das artes. Comênio preocupa-se com o conceito das coisas, procurando respostas a todas as perguntas. Para que a criança entenda o emprego das regras da dialética, Comênio vai sugerir o exercício teatral, através da observação de cenas familiares.

Dentro da concepção iluminista, movimento ocorrido entre a revolução inglesa de 1688 e a revolução francesa de 1789, dois aspectos podem ser destacados: as grandes descobertas científicas e o espírito reformista de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). A filosofia iluminista volta-se para a reflexão da natureza e da sociedade como condição indispensável para a compreensão dos fenômenos. Em Rousseau, a dialética está presente como a capacidade de argumentação e questionamento a respeito da crença no conhecimento estabelecido como científico. O pensamento dialético em Rousseau permanece através da explicitação dos caminhos que se tem a tomar diante do papel geral da razão no processo educativo: por um lado, enquanto valor do homem e da sociedade; por outro, a convicção que a razão tende a desvirtuar todo e qualquer projeto de educação que se assente na natureza e na experiência imediata. Rousseau é extremamente dialético no momento em que, seguindo os passos de Platão e Agostinho, defende a utilização dos jogos numa educação pedocêntrica, mas não aceita a formação do artista na escola.

Kant (1724-1804) transfere para o domínio da razão aquilo que os franceses realizaram com a revolução e coloca no plano transcendental a eficácia da dialética. A função da dialética transcendental será a de suprimir o saber para substitui-lo pela fé. Com suas críticas, no entanto, Kant instala uma nova forma de pensar o sujeito em relação aos objetos e a arte fica condicionada aos

dons naturais. Para Kant, contraditoriamente, somente um gênio pode criar uma arte autônoma.

A filosofia romântica do século XIX proclamou as determinações dialéticas em múltiplas manifestações da realidade. A dialética ingressa no terreno da especulação abstrata, da unidade-totalidade e em momentos conceituais, com a tríade tese, antítese e síntese. Em seu duplo aspecto cognitivo e metafísico, a dialética passa a ser objeto de elaborações teóricas sistemáticas. As relações dialéticas fundamentais do caminho que a consciência humana tem que percorrer para chegar ao seu próprio reconhecimento são desenvolvidas por Hegel (1770-1831). É em virtude da natureza dialética que o ser e o nada manifestam sua unidade e sua verdade no vir a ser (devir). Seguindo a tradição kantiana, Hegel vê o artista como ser único, dotado do espírito absoluto.

A dialética aprisionada no idealismo da concepção hegeliana é liberada em Marx (1818 –1883) não apenas como método filosófico para se chegar à verdade, mas como concepção de homem e de mundo. A ciência dialética de Marx se configura como um conjunto logicamente organizado de co-relações infinitas entre o pensamento e a realidade, através da prática ativa da vida, sem separação ou dissociação[3]. Seu método científico nega toda verdade imutável, todos os princípios da sabedoria eterna, todas as essências da filosofia clássica. Para Marx, o conhecimento verdadeiro é dialético, pois se relaciona diretamente com a *praxis* do real. Praxis deve ser entendida como toda atividade teórica e prática ao mesmo tempo, mediação entre a realidade e o conhecimento, conhecimento e contexto social historicamente transformado. Para se construir uma proposta de pesquisa com uma rigorosa lógica dialética marxiana, que não seja uma construção abstrata, mas a lógica objetiva real da história, é necessário condições materiais satisfatórias[4]. Há que se considerar, desde o início da investigação que o homem é um ser social e que todas as características de sua atividade vital são para ele reais. Assim, todos os elementos da sua criação artística são determinados pelo conteúdo social do trabalho humano. A palavra **trabalho** se emprega na pesquisa dialética em educação e teatro num sentido de **manifestação de si mesmo.** Aplica-se à atividade livre, não obrigatória, no domínio da criação, decorrente de suas múltiplas necessidades.

A formação da sensibilidade humana é o caminho da pesquisa em educação e teatro numa perspectiva dialética marxiana. Não é o produto final, o resultado da análise última dos dados que importa. Não interessa a quantidade, mas o conjunto da praxis social. É a educação dos sentidos – a visão, o olfato, o paladar, o pensamento, a contemplação, o tato, o desejo, a ação, o amor – resumindo, todos os órgãos da individualidade, na sua relação com o mundo que interessa à investigação dialética[5].

A questão da essência da arte pode ser entendida, no ponto de vista de Marx, como a forma objetiva, sensível, de expressão da liberdade humana, no mundo natural e social. É para além do reino da necessidade que começa o desenvolvimento das potencialidades artísticas do homem, que é o verdadeiro reino da liberdade, mas que só pode desenvolver-se apoiando-se nesse reino da necessidade. O livre desenvolvimento de cada um torna-se condição para o livre desenvolvimento de todos.

A dialética frankfurtiana da metade do século XX será uma filosofia da não-identidade. Originária do materialismo histórico, a teoria crítica de Marcuse, Horkheimer, Adorno e, de certa forma, Habermas, dedica-se a pensar a negatividade na sua origem, assumindo Marx, sem perder sua diferença. A teoria crítica rompe com o destino científico do marxismo, mas não prescinde de sua praxis. A evolução do pensamento de Habermas em direção a uma sistematização epistemológica vai fazer com que, de um uso crítico de Marx, se passe a uma concepção de comunicação da qual a interatividade ocupa posição central.

A dialética impõe-se na teoria crítica como um chamamento intransigente de questionar a filosofia aplicada, a autoridade da indústria, da ciência e da cultura. A crise é o pressuposto da crítica e o seu modo ativo de elaboração teórica. Para a teoria crítica, só uma dialética, ao mesmo tempo racional – em oposição às estratégias de imediatividade e instrumentalidade – e crítica – em oposição a qualquer estratégia dogmática – é possível. A crítica apóia-se sobre o materialismo, concebido não como dogma, mas como conteúdo histórico a elaborar.

Em toda a obra de Adorno fica claro que a origem social determina o esclarecimento. O filósofo concorda que as condições materiais são as responsáveis pela insuficiência do conceito enfático da formação, acreditando que a maioria não teve acesso aquelas experiências prévias a toda educação dos sentidos, de que a formação cultural se nutre. A dialética adorniana não ocupa de antemão um ponto de vista: é a consciência conseqüente da diferença. O propósito da dialética seria a reconciliação. Pensar dialeticamente significa pensar em modelos; a dialética negativa de Adorno é um conjunto de análises de modelos. A mediação, de acordo com Adorno, é o conceito essencial da dialética. O processo de mediação é infinito. Nada existe que não seja mediado. O trabalho, porém, não é a única fonte dessa mediação. Para Adorno, só o socialismo vulgar repete maquinalmente que no trabalho está a origem de toda riqueza social. Para uma metacrítica da razão prática, Adorno enfatiza que toda tese drástica é falsa, inclusive a própria dialética. Se a dialética fosse totalmente coerente, já seria a totalidade, que é baseada no princípio de identidade.[6]

A preocupação do investigador na ótica adorniana é com a negatividade.[7] Não se pode revelar respostas nem chegar a conclusões definitivas. Trata-se de pesquisar um complexo de significados de determinada realidade sócio-cultural a fim de encontrar elementos que justifiquem por que a sociedade não consegue superar seus principais problemas. A postura do pensamento frente à felicidade deveria ser a negação de toda a felicidade falsa: eis o dilema da dialética negativa de Adorno.

No Brasil, os professores Moacir Gadotti, Dermeval Saviani, Augusto Triviños e Maria Arleth Pereira, entre outros, desenvolveram, a partir de 1985, vários trabalhos dedicados à concepção dialética da educação e da pesquisa em ciências sociais. Rompendo com preconceitos e procurando estabelecer o debate a partir do esclarecimento das categorias e leis da dialética, os autores reconhecem o caráter revolucionário, do ponto de vista epistemológico e ontológico, da abordagem dialética da pesquisa em educação. Di-

aleticamente, os educadores se contrapõem em muitos aspectos, mas não deixam de ver a historicidade como um dos postulados essenciais da dialética.

O teatro e educação se relacionam dialeticamente, pela oposição de contrários e se unem na perspectiva de encontrar novas respostas para velhas perguntas. É Triviños quem melhor resume:

> *A dialética afirma que tudo muda, se transforma, que nada é absoluto, salvo a mudança; que tudo é passageiro, histórico, que tudo está em movimento. Esse movimento é produzido pela contradição dialética. Por isso diz-se que a contradição é o motor da dialética. Aceitar esse ponto de vista significa ter uma concepção ontológica capaz de aprender a dinamicidade dos fenômenos que se pretende estudar. (apud Neto, 1999)*

Propiciar a leitura e a discussão de obras originais do pensamento estético, estudar os conceitos centrais da filosofia e da arte, estimular a pesquisa dos fundamentos histórico-culturais diante de uma prática social: estes os principais objetivos de uma abordagem dialética na investigação do teatro e educação.

NOTAS:

[1] Geralmente citado como *pai da dialética,* faz refletir a questão: de que dialética vamos falar?
[2] A ação precede o conhecimento.
[3] Outros trabalhos desenvolveram o pensamento de Marx: na interpretação de Lukács, a dialética marxista passa por uma consciência de classe. Sartre defende a dialética do sujeito e do objeto que se aplica a todas as atividades do ser social. Gramsci aposta numa ação crítica consciente. Enfim, todos os autores parecem levar à conclusão de que a dialética proposta por Marx se esgotará com o fim da sociedade capitalista e a construção de uma sociedade sem classe.
[4] Na raiz da dialética, portanto, é a materialidade que nos dá a resposta mais objetiva para os problemas artístico-pedagógicos vividos por pesquisadores, artistas e pedagogos.
[5] Se, para Kant, as categorias são formas apriorísticas – o sujeito já nasce com o dom, e , na concepção de Hegel, são momentos ou graus da idéia – em Marx as categorias adquirem caráter revolucionário do ponto de vista epistemológico e ontológico.
[6] É absolutamente antidialético propor uma pesquisa, por exemplo, que busque a importância, a influência, a eficácia do teatro em determinado contexto social.
[7] Daí o tratamento de **pessimista** dado, de um modo geral, à Teoria Crítica. Na realidade a desilusão se dá pelo **eclipse da razão** que não consegue dar conta de duas guerras mundiais, do holocausto, da ascenção do totalitarismo e da reificação econômica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FAZENDA, Ivani (org.) *Metodologia da Pesquisa Educacional.* São Paulo: Cortez, 1991.

NETO, Vicente Molina e TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva (org.) *A pesquisa qualitativa na educação física.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Sulina, 1999.

BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa.* Espanha: Taurus Humanidades, 1992.

_____ *Teoria Estética.* Lisboa: Edições 70, 1970.

ARISTÓTELES. *Poética.* Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.

GIL, João Pedro Alcantara. *Para Além do Jogo.* Santa Maria: UFSM/UNICAMP, 1999 (Tese de Doutorado).

HEGEL, Georg. *Curso de Estética.* São Paulo: Martins Fontes, 1966.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

MARX & ENGELS. *Sobre a Literatura e a Arte.* Lisboa: Edições Mandacaru, 1971.

PLATÃO. *A República.* Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia Histórico Crítica: primeiras aproximações.* Campinas: Autores Associados, 1995.

SOBRE TODAS E NENHUMA: reflexões acerca das técnicas corporais nos cursos de formação em artes cênicas

SOBRE TODAS E NENHUMA: reflexões acerca das técnicas corporais nos cursos de formação em artes cênicas

MÁRCIA STRAZZACAPPA

Atriz-bailarina-pesquisadora. Pedagoga e bacharel em Dança (UNICAMP). Mestre em Educação (UNICAMP) e Doutora em Artes – Estudos teatrais e coreográficos (Universidade de Paris VIII/França). Professora da Faculdade de Educação, ministra cursos nas graduações de Dança, Teatro e Pedagogia. É atualmente Coordenadora das Licenciaturas da UNICAMP. Sua pesquisa permeia o universo artístico e acadêmico, abordando questões ligadas à educação estética, às técnicas corporais (dança e teatro) e à educação somática. Tem diversos artigos e capítulos de livros publicados sobre estes temas.

RESUMO:

O presente artigo, baseado nas pesquisas desenvolvidas pela autora e em sua experiência como professora de técnicas corporais para a formação do artista cênico, tem como objetivo aprofundar a discussão sobre a realização de treinamento corporal pelos artistas do espetáculo vivo, questionando a suposta neutralidade das técnicas e sobretudo a importância do papel do professor/mestre na relação de ensino/aprendizagem das mesmas.

ABSTRACT:

The present work, based on the researches developed by the author and on her expertise as a teacher of body techniques in the training of stage artists, aims at deepening the discussion on the undertaking of corporal training by live play artists, questioning the presumed neutrality of the techniques, and, overall, the importance of the teacher/master role in the teaching/learning relationships of the same.

PALAVRAS-CHAVE:

Técnicas corporais
Formação do ator
Ensino-aprendizagem

KEY WORDS

Body techiniques
Actor's formation
Teaching/learning

Introdução

Em outros artigos[1] tivemos a oportunidade de desenvolver uma reflexão sobre a importância das técnicas corporais na formação do artista cênico brasileiro, salientando inclusive que a **disponibilidade** e **facilidade** do brasileiro para o movimento corporal apresentam-se como qualidades invejadas por muitos artistas estrangeiros. O intuito do artigo que ora se apresenta não é retomar esta discussão, mas dividir com o leitor algumas reflexões sobre uma freqüente pergunta presente nos diversos cursos ministrados para estudantes de artes cênicas, atores e bailarinos: qual a melhor técnica corporal para o trabalho do artista cênico brasileiro hoje?

Os alunos, quando levantam esta questão, trazem à tona uma expectativa e uma crença. A expectativa de que cabe ao professor (e não a eles próprios) avaliar o corpo de cada um e sugerir, face às suas características de movimento, suas dificuldades e habilidades, seus ideais, qual a técnica para a qual devem se dedicar ao longo de sua formação. A crença de que existe uma técnica única e milagrosa, isto é, que sirva para todos os corpos a todo momento.

A resposta frente a esta indagação costuma ser direta. Afirmamos e reafirmamos continuamente que não podemos falar em técnica no singular, logo não existe *a* **melhor** técnica. Devemos sempre nos referir a técnicas no **plural**. Mas seriam todas as técnicas adequadas? Poderíamos dizer que todas são, ao mesmo tempo que nenhuma. Todas e nenhuma. Todas, porque cientes da importância das técnicas corporais na formação do artista, qualquer técnica pode servir para o trabalho do artista cênico desde que ele saiba de antemão sua opção estética, o porquê de sua escolha e dedique-se com seriedade à sua aquisição. Nenhuma, porque não é a técnica em si que garante a qualidade do trabalho, mas o engajamento daquele que a pratica e sobretudo, com quem ele a pratica. Assim sendo, não basta o ator selecionar uma técnica e praticá-la se a aprendizagem desta e sua supervisão é feita por alguém não qualificado.

A diversidade técnica e estética dos cursos de formação de atores

Percorrendo os cursos superiores de artes cênicas do país, é interessante observar as diferentes opções técnicas/estéticas presentes em suas respectivas grades curriculares, embora todos os cursos sigam o currículo mínimo estabelecido pelas Diretrizes[2] para os Cursos Superiores do MEC. Essa diversidade deve ser vista positivamente, pois representa a riqueza da formação dos artistas cênicos brasileiros. As diferenças tornam cada escola única e garantem a pluralidade de atores colocados a cada ano no mercado de trabalho.

Independente das linhas seguidas em cada curso de formação, é consenso a presença das aulas de cunho prático, divididas entre aulas técnicas (dança, circo, máscara, lutas, voz, canto, entre outras) e atividades de criação (interpretação, representação, improvisação, laboratórios de montagem cênica, entre outras).

Ao se analisar as alterações das grades curriculares ao longo do século passado, é interessante perceber que o que muda-

va de uma escola para outra (ou de um período para outro), era a ênfase dada a essas técnicas. Houve períodos nos quais elas representavam 30% da carga horária total do curso. Hoje, percebemos que as disciplinas práticas correspondem a quase 50% dos conteúdos ministrados. Quanto às técnicas oferecidas, as escolas de formação em artes cênicas no Brasil, sejam de nível secundário ou superior (cursos técnicos profissionalizantes de teatro, Escolas Superiores de Artes Dramáticas, Graduação em Artes Cênicas, etc.), seguiram durante muitos anos os modelos das escolas tradicionais européias, importando as técnicas corporais utilizadas na formação dos atores. A esgrima, por exemplo, já foi considerada uma técnica fundamental e esteve presente nos currículos básicos. Aos poucos, ao lado desta prática de luta foram acrescidas outras disciplinas, como a mímica, a ginástica rítmica e o *ballet* clássico. Com o passar dos anos, algumas delas foram sendo substituídas por outros estilos. A ginástica rítmica deu espaço às acrobacias circenses; a dança clássica cedeu lugar à dança moderna, considerada mais **livre**; e assim por diante. Outras escolas introduziram técnicas corporais do Oriente, como as danças indianas, o tai-chi-chuan, a *yoga*, entre outras. O sapateado americano também teve sua vez, sendo oferecido como mais uma opção de treinamento rítmico-corporal. Mais recentemente presenciamos a valorização das manifestações populares nacionais, por meio do oferecimento de disciplinas que enfocam as danças brasileiras e a capoeira. Esta última compreendida como uma atividade completa, tendo em vista que mistura ritmo, dança, luta, acrobacias e desenvolve em seus praticantes agilidade corporal e **presença** cênica. Ao se trabalhar as danças brasileiras e a capoeira, o intuito destas escolas vai além do desenvolvimento das habilidades corporais, para aproximar o estudante de suas raízes culturais. As alterações ocorridas não são apenas fruto de modismos, mas levam em conta aspectos como a prática teatral então em voga, o contexto social da época e sobretudo a ideologia de corpo dominante. Afinal, que corpo é este?

Patrice Pavis, teatrólogo francês, define duas concepções para a utilização cênica do corpo: o corpo como **local** e **suporte à criação teatral** ; ou o corpo como uma **matéria auto-referencial**[3]. No primeiro caso, o corpo se desnuda de um sentido psicológico, intelectual ou moral, tornando-se apenas um mediador na cena teatral. No segundo, o corpo material é a representação dele mesmo. Pavis conclui que atualmente, **é a tendência do corpo material que predomina no mundo do espetáculo, ao menos no chamado teatro experimental**[4], tão difundido na atualidade. Constatamos especificamente no Brasil que mesmo em se tratando de escolas que difundem o teatro convencional, no qual o corpo aparentemente apresenta um peso menor, as técnicas corporais estão presentes de forma significativa em seus currículos.

Observamos que a preocupação das escolas de formação de atores em oferecer a seus estudantes técnicas que trabalhem o corpo, fundamenta-se na compreensão da necessidade do artista cênico de desenvolver flexibilidade articular, agilidade corporal, força muscular, precisão de gestos e adquirir noções rítmicas e espaciais, como conjunto,

simetria, forma, entre outras, porém sem permitir que as técnicas utilizadas deixem suas **marcas registradas**, isto é, seus **vícios posturais**. Há uma atenção especial em garantir o **natural**, o **orgânico**, o **espontâneo** do corpo do artista, respondendo mais uma vez a uma pré-concepção de corpo. O ator contemporâneo, segundo alguns diretores, deve portar um corpo **presente** e ao mesmo tempo **equilibrado** e **neutro**.

Técnicas corporais codificadas especialmente para o trabalho cênico - algumas experiências

As pedagogas e mímicas francesas Pinok e Matoh se debruçaram por anos à procura de uma técnica corporal que servisse de base para todo e qualquer trabalho cênico. Na impossibilidade de encontrar uma técnica pronta, acabaram por definir uma metodologia própria de trabalho que recuperou de cada técnica ocidental codificada elementos fundamentais para o trabalho corporal. Elas afirmavam que:

> *[...] cada escola, cada teórico do movimento oferece sua contribuição para uma melhor compreensão da arte do movimento e a enriquece. Há na dança moderna, na dança clássica, na dança à caráter, elementos técnicos para serem guardados e outros para serem rejeitados. Há em todas as formas de dança, os denominadores comuns e as interferências. Cada sistema traz princípios técnicos que se encontram nos outros sistemas (aberturas em Graham, nos clássicos), um estilo próprio: desequilíbrio, relação corpo/chão, trabalho de tronco em Graham; elevação, leveza, vitalidade das pernas nas técnicas clássicas.*
> *O que se deve reter dessas técnicas, são elementos que* ***não deformam e enriquecem os grandes temas gerais da educação do corpo: esquema corporal, domínio dos apoios, precisão nas trajetórias****, etc. Certos exercícios de chão da dança moderna são excelentes para o domínio e reforço da musculatura do tronco (lombares e abdominais). Os elementos de base da dança clássica são educativos do* **attitude**, *do* **en dehors**, *dos* **port de bras** *e da vitalidade das pernas. O trabalho de tronco em todos os planos (Wigman, Graham, Limon) pode ser utilizado (algumas considerações são feitas em relação à* **contraction** *de Graham que mal transmitida, corre o risco de se transformar numa contorção). Os exercícios de mímica: localização, irradiação progressiva do movimento, estudo de dinâmicas, melhoram a consciência segmentária do corpo, a precisão e a qualidade do movimento e trazem o aluno a uma melhor concentração.*[5]

Nossa experiência ao trabalhar ao lado de atores durante muitos anos nos permitiu analisar as qualidades e carências destes em relação ao trabalho corporal. Foi a partir de observações, sobretudo das dificuldades corporais dos atores em formação frente às diferentes solicitações corporais, que esboçamos uma metodologia de trabalho corporal. A exemplo do caminho traçado por Pinok e Matoh, buscamos eleger de cada técnica conhecida os princípios primordiais para o trei-

namento corporal do ator, que pudessem sanar estas carências. A metodologia por nós desenvolvida em 1993 se tornou uma disciplina prática obrigatória do curso de Artes Cênicas da UNICAMP - **Técnicas Corpóreas: Introdução**. Atualmente, esta disciplina intitula-se **Fundamentos técnicos do corpo** e é oferecida aos alunos ingressantes nos dois primeiros semestres do curso.

A disciplina apoia-se em um tripé formado pelo trabalho de consciência corporal, condicionamento motor e expressão cênica. O trabalho de consciência corporal é desenvolvido por meio do conhecimento anatômico-funcional do corpo, amparado pelos estudos de Educação Somática (nomenclatura dada aos trabalhos corporais que pensam o corpo como um todo, ou seja, em seus aspectos físicos, psíquicos, sociais, etc.). O trabalho de condicionamento motor tem como referência as pesquisas do médico e cinesiologista José Antonio Lima. Falar **condicionamento** no universo artístico incomoda um pouco as pessoas, pois a primeira imagem que nos vem à mente é a do Behaviorismo. No entanto, pautamo-nos na perspectiva de Marcel Mauss que em seu artigo intitulado ***Les techniques du corps***, esclarece que toda aquisição de técnica é um adestramento, é um condicionamento. O trabalho de condicionamento motor prevê o desenvolvimento da força muscular das regiões abdominal e da cintura escapular (braços e ombros) e o alongamento da região posterior, sobretudo das pernas e do tronco, que são geralmente as partes mais enrijecidas do corpo. Na terceira parte do curso, o enfoque é dado ao desenvolvimento das capacidades criativas do indivíduo por meio de improvisações dirigidas seja pela exploração espacial, seja pela exploração das qualidades de movimento, baseadas nos estudos de Laban.

Além do trabalho prático, tentamos evidenciar ao longo do curso alguns conceitos teóricos primordiais sobre o fazer corporal, como a noção de que a técnica deve servir ao corpo do artista, e não o artista se submeter ao padrão da técnica. Precisamos lembrar que os resultados de uma prática corporal constante não são imediatos. São necessárias perseverança, dedicação e sobretudo paciência. Adquirir (ou melhorar) a força muscular é um processo rápido e torna-se perceptível em poucos dias. O mesmo não acontece com o alongamento das regiões mais enrijecidas. O objetivo de tonificar os músculos e melhorar o alongamento de determinadas regiões é ampliar as capacidades motoras do indivíduo, logo suas capacidades criativas, sua expressão. Mais importante que a técnica selecionada é a postura daquele que a pratica e, sobretudo, a postura de quem supervisiona esta prática, lembrando que para se obter resultados palpáveis a freqüência e a dedicação são imperativos.

O perigo da *técnica pela técnica* ou *a técnica como fim em si.*

No mundo do espetáculo vivo, não restam dúvidas quanto à importância do desenvolvimento de técnicas corporais na formação dos artistas cênicos, sabendo que para se adquirir e incorporar uma técnica, muitos anos são necessários de treino, repetição e dedicação. No entanto, muitas vezes, dentro deste processo, é comum depararmos com atores que transformam o treinamento técnico no

objetivo do trabalho artístico do ator. A técnica pára de ser meio para se tornar um fim em si. Este equívoco tem sido cada vez mais comum no meio das artes cênicas. De um lado com a deturpação do sentido do *work in progress* e de outro da **demonstração técnica**.

O *work in progress* surgiu como uma proposta interessante com o objetivo preciso de levar ao público trabalhos em andamento, ou **em construção**, na expectativa da troca entre artistas-intérpretes-criadores e público. Essa prática acabou se tornando uma **desculpa** para alguns artistas que não chegam a concluir seus trabalhos cênicos, coreográficos, pois diminui a responsabilidade dos artistas com a obra de arte, com o produto final de sua obra. É fato que o espetáculo cênico, seja ele teatral ou coreográfico, é único, realizado num recorte preciso de tempo e espaço, o que o torna uma obra de arte efêmera. O espetáculo acontece no instante em que está no palco e se perpetua apenas na experiência do sensível daqueles que assistiram a apresentação. Assim poderíamos afirmar que todo espetáculo cênico é um *work in progress* em si, pois se constrói e se refaz a cada dia de apresentação. No entanto, independente de construção/reconstrução diária há a convicção da realização de uma obra. A utilização feita do *work in progress* no momento, leva a público o processo ao invés da obra final. Transforma a obra de arte que deveria ser o fim, em meio.

O que tem acontecido com a **demonstração técnica** caminha no sentido oposto. Apresenta o processo técnico de criação como um espetáculo em si, elaborado, decorado, ensaiado, com figurino, trilha sonora e tudo o que compõe a cena, exceto pela iluminação - que costuma ser geral branca - e a localização do público mais íntima, criando um clima de descontração. Essa prática, cada vez mais presente nos festivais nacionais e internacionais, tem atraído um público cada dia maior, sedento por descobrir (ou aprender) os segredos de determinada companhia teatral. Os grupos desfilam ordenadamente seqüências de exercícios, alguns virtuosos, seguidos de comentários do diretor. Algumas vezes a demonstração técnica de um grupo é mais interessante que o espetáculo apresentado no palco. As demonstrações técnicas transformam o que deveria ser meio em fim, isto é, o processo vira a obra.

Certa vez, tive a oportunidade de retornar após alguns anos num festival para dar uma oficina prática sobre técnicas corpóreas para atores. Faziam parte do grupo de alunos, atores de uma companhia local que haviam participado do primeiro curso ministrado por mim naquela região. Após o curso, fui convidada pelo grupo para visitar sua nova sede e assistir seu trabalho. Fui preparada para assistir a um espetáculo teatral na pequena (mas aconchegante) sala de apresentações da sede. No entanto, o que começou a desfilar diante de meus olhos me deixou estarrecida. Dedicaram uma tarde inteira para mostrar cada um dos exercícios de treinamento corporal em tempo real, isto é, não se tratava de uma **demonstração técnica**, senão efetivamente do treinamento corporal do grupo. Muitos dos exercícios haviam sido aprendidos há seis anos atrás, por ocasião da primeira oficina. No intervalo do trabalho, após quase três horas, tive a chance de questionar se não iriam mostrar finalmente o espetáculo para o qual haviam me convidado.

Meu estarrecimento foi maior diante da resposta de que o convite foi para ver o **trabalho de sala**, pois ainda não tinham um espetáculo. Após seis anos de grupo, haviam criado um único espetáculo que não estava mais em cartaz. Mas em que estavam trabalhando?! Qual o tema da próxima criação?! Silêncio. Eram excelentes atores, com uma destreza técnica impecável, que se satisfaziam com o treinamento corporal. Mas de que serve o aprimoramento técnico se não para a criação?! Para a apresentação?! Para ficar frente a frente com o público?!

Chamei-os para uma conversa. Afinal, qual a função de um grupo teatral senão criar espetáculos teatrais?! Apresentar-se em público?! O teatro se faz na relação público – ator. Peter Brook, teatrólogo inglês, foi claro ao afirmar que basta um espaço vazio, alguém que o atravessa enquanto alguém observa para se estabelecer o teatro. Ficar fechado em sala de trabalho, realizando por horas a fio o treinamento é como uma **masturbação artística**. Você encontra satisfação, mas é uma satisfação egoísta. O que há de mais genial no trabalho do artista reside no contato com o público, na satisfação mútua.

(Para acalmar a curiosidade do leitor quanto ao destino do grupo, informo que alguns anos depois tivemos notícia de que o grupo se dissolvera e que apenas um dos atores havia levado uma criação a termo. Alguns mudaram de área e outros tornaram-se professores, até onde se sabe, bem sucedidos em sua docência).

Um pequeno fato à guisa de conclusão

Tenho o costume de iniciar meus artigos dividindo com o leitor uma história ilustrativa, uma anedota ou um fato curioso. Estes exemplos trazidos do nosso dia-a-dia nos ajudam a introduzir o tema e nos aproximam da reflexão que ora se apresenta. Neste texto, experimentei o inverso. Não iniciei, mas terminarei a presente reflexão com o relato de um fato na expectativa de que este acontecimento ilustre as hipóteses levantadas ao longo do texto.

Fui aluna da primeira turma do curso de graduação em dança do departamento de artes corporais da Unicamp, isto é, do primeiro curso superior de dança no Estado de São Paulo. Sua inauguração foi muito festejada. Ao longo da primeira semana de aula, fomos literalmente agraciados com aulas-trote oferecidas pelos próprios professores do curso.

Em um dos trotes realizados, o então professor de mímica do curso, solicitou aos alunos que se sentassem no chão e colocassem a mão direita à frente do corpo apontando o teto com o dedo indicador. Em seguida, pediu a todos que iniciassem um sutil movimento com o dedo - e apenas com o dedo - comparando este movimento com a movimentação da coluna. Solicitou em seguida que fechássemos os olhos para estabelecer melhor a conexão entre o movimento do dedo e este da coluna. Não podíamos, em hipótese alguma, abrir os olhos para **não perder a conexão dedo-coluna** e assim pôr em xeque o sucesso do exercício. Ficamos todos sentados no chão de olhos fechados mexendo o dedo. O tempo foi passando e continuávamos neste laboratório. A partir de um mo-

mento, não ouvíamos mais as indicações do professor. A exploração começava a se saturar, porém ninguém ousava abrir os olhos, afinal, como pôr a perder a conexão estabelecida entre o dedo indicador e a coluna? A ansiedade e a inquietação começaram a tomar conta do ambiente. Do lado de fora da janela, alguns risos ao longe nos instigavam. Quando finalmente descobrimos que o professor saíra da sala e junto aos demais colegas professores do departamento estavam do lado de fora do prédio a observar pela janela os estudantes como bobos, sentados no chão, mexendo o dedo indicador.

O mais interessante neste relato não é a anedota em si, mas o fato que ocorreu depois. Ao final de um semestre de aula de mímica decrouniana, o professor solicitou uma auto-avaliação de cada aluno, na qual fosse destacada a atividade que havia sido mais significativa durante o curso. Qual não foi sua surpresa ao descobrir que, para alguns alunos, a aula mais importante havia sido exatamente aquela primeira aula (o trote) sobre a **conexão dedo-coluna**. O professor ficou irritado, pois acreditou que se tratava de uma brincadeira. Por que alguns alunos teriam eleito aquela aula como a mais significativa? Porque foi exatamente naquela aula em que estes alunos conseguiram a concentração e dedicação necessárias para todo e qualquer trabalho técnico corporal. Independente do *non-sense* do exercício, mais forte que a atividade em si, era a confiança naquele que a propôs. Como bom ator que era, usou todo seu empenho para convencer os alunos a se dedicarem à exploração. Os alunos mergulharam totalmente na atividade e se deixaram embriagar pela experiência. Havia a convicção e o engajamento tanto daquele que dirigiu o exercício quanto daquele que o realizou.

Assim sendo, retomando a questão que inspirou o presente texto, temos a afirmar que antes de se pensar sobre **qual a melhor técnica para o trabalho do artista cênico**, os alunos deveriam se preocupar em quem são seus professores e quem elegem como mestre. Então, poderiam questionar: **como distinguir o bom mestre dos demais?**

Bem, isso fica para um próximo artigo, pois é uma outra história...

NOTAS:

[1] Vide os seguintes artigos da autora:
O Movimento Corporal e o brasileiro – uma reflexão sobre as técnicas corporais na formação do artista cênico, *Revista REPERTÓRIO – teatro & dança,* número 3, ano 2, PPGAC – UFBA, Salvador, 1999. 2;
O corpo e suas representações - as técnicas de Educação Somática na preparação do Artista Cênico, *Cadernos do CERU*, volume 2, USP, São Paulo, maio 2001;
Técnicas Corporais: à procura do outro que somos nós mesmos ou à la recherche de nous-mêmes ailleurs, *Revista do LUME*, número 1, Campinas, 1998 e o *capítulo do livro Etnocenologia – textos selecionados*, (org. Christine Greiner e Armindo Bião), intitulado *As técnicas corporais e a cena,* Editora Annablume, São Paulo, 1999.

[2] BRASIL– MEC *Diretrizes Curriculares Nacionais para os Cursos Superiores de Teatro, Dança e Música*, Brasília 2002

[3] PAVIS, Patrice p.70-71 1996

[4] idem.

[5] BERTRAND, Monique & DUMONT, Mathilde, p.35-36 1979. (grifo nosso)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARBA, E. & SAVARESE, Nicolla: *A arte Secreta do Ator*, Campinas: Hucitec e Edunicamp, 1996

BERNARD, M. *Le corps*, Paris: Seuil, 1991

BERTRAND, M. & DUMONT, M. *Expression Corporelle: Mouvement et pensée*, Paris: Vrin, 1979

BRASIL- *Ministério da Educação (abril 2002) Diretrizes Curriculares Nacionais para os Cursos Superiores de Teatro, Dança e Música*, Brasília.

FORTIN, S. *Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança* in *Cadernos do GIPE-CIT, número 2 Estudos do corpo* (coordenação Chrisine Greiner), Salvador. 1999

LABAN, R. *Dança Educativa Moderna*, São Paulo: Spioni, 1991

LIMA, J.A. *A práxis da corporeidade* – dissertação de mestrado em Filosofia da Educação, não publicada, Faculdade de Educação, UNICAMP: Campinas. 1994

MAUSS, M. *Les techniques du corps*, Journal de Psychologie, Paris. 1934

PAVIS, P. *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris. 1996

SANTANA, A *Teatro e Formação de Professores*, São Luis: EDUFMA, 2000

STRAZZACAPPA-HERNANDEZ, M. *O corpo en-cena*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas. 1994

_____*Fondements et enseignement des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo, Brésil, au XXème siècle*. Tese de doutorado em Artes- Estudos teatrais e coreográficos, Université de Paris, Paris. 2000

OS DESAFIOS DA ARTE DO ATOR

MARTA ISAACSSON
Profª Adjunta do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora pelo Institut d'Etudes Théâtrales – Sorbonne – Paris III.

RESUMO:
*Em **Desafios da Arte do Ator**, busca-se reconhecer os aspectos históricos que conduziram o ator contemporâneo à valorização do treinamento de diferentes técnicas corporais e do processo de criação pela abordagem física. Partindo dos pensamentos de Stanislavski, Artaud e Grotowski discute-se as relações entre poder criador, unidade psicofísica e organicidade da ação física.*

ABSTRACT:
*In **Desafios da Arte do Ator** we searche to recognize the historical aspects that had lead the contemporary actor to increase the value of the training of different corporal techniques and the process of creation of Stanislavski, Artaud and Grotowski we argue the relations among the creative power, psycholophysical unit and the organic aspects of the physical action.*

PALAVRAS-CHAVE:
Ator
Processo de Criação
Ação Física
KEY WORDS
Actor
Creation process
Physical action

Os desafios da arte do ator

A arte do ator, particularmente os princípios que norteiam a composição da sua dramaturgia, vem sendo alvo de meu estudo há alguns anos. Escrevo aqui então, no propósito de compartilhar algumas reflexões, buscando compreender historicamente os aspectos que conduziram o ator contemporâneo a um recrudescente interesse pelo treinamento de diferentes técnicas corporais e ao direcionamento do processo de composição cênica pelo exercício físico.

É preciso começar lembrando que o trabalho do ator define-se primeiro como ato de comunicação, pois o ator é, antes de tudo, o produtor de um discurso, construído através de um sistema complexo de signos de natureza gestual, fonética e lingüística. Mas se o ator, para comunicar, tem por tarefa básica compor signos (se transformar em signo), é bem verdade que sua comunicação guarda algo não semântico. Na realidade, quando observa-se a presença física do ator sobre o palco, percebe-se que o corpo em cena revela, além da dimensão expressiva, uma dimensão orgânica (hoje denominada por alguns pesquisadores, de pré-expressiva). Ou seja, enquanto no plano expressivo o corpo do ator é lisível (ele escreve), e nesta perspectiva compreende-se o que ele faz, no plano pré-expressivo o corpo do ator é plausível (ele vive), e nesta perspectiva ele se faz presente ao olhar do espectador. Estas duas dimensões da presença do ator encontram-se, entretanto, imbricadas no tempo, tanto na experiência do ator quanto na percepção do espectador.

Sentimento e representação

A História revela que os primeiros estudos ocidentais referentes ao trabalho do ator, surgidos particularmente na França, Itália e Alemanha, aportam uma divergência de idéias que opõem: **Sentir** os sentimentos que comunica ou **Representar** os sintomas dos sentimentos que comunica.

Reconhece-se então, de um lado, aqueles que pensam a arte do ator fundamentalmente do ponto de vista pré-expressivo, associando a eficácia da presença cênica à autenticidade emocional. Assim, Luigi Riccoboni em ***A Arte de Representar*** (1728) e Rémond de Sainte-Albine em ***O Comediante*** (1747) reúnem-se na crítica ao maneirismo dos atores do século XVIII em favor de um estilo **moderno** fundado na sutileza do sentimento. Alguns anos depois, Claude-Joseph Dorat em ***Tratado sobre a Declamação Teatral*** (1771), alia-se a Riccoboni e Sainte-Albine, afirmando a exemplaridade do estilo de interpretação das atrizes *Mlle* Le Couvrer e *Mlle* Dumesnil, pela qualidade dos sentimentos e paixões vivenciados.

Por outro lado, a perfeição estética e precisão da forma expressiva do trabalho do ator passam a ser questão principal de muitos estudos. Antonio Morroschesi, diretor de uma escola privada de Arte Dramática de Florença, publica, por exemplo, obra intitulada ***Declamação e Arte Teatral*** (1833), onde dedica grande parte à classificação dos gestos, desprestigiando toda preocupação com a verossimilhança emocional, em favor do belo. Na continuidade deste pensamento, o ator e diretor da Escola de Teatro de Milão, A. Morelli, escreve ***Dicionário de Gestos***,

onde descreve posturas associadas a determinadas emoções, convencido de que o gesto não deve vir da alma nem da observação, mas de uma escolha dentro de um código. A relevância da precisão formal sobre a manifestação emocional ganha força ainda maior no texto do filósofo francês Denis Diderot (1713-1784): *é a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes.*[1]

Importante observar que a oposição entre as teses Sentir e Representar, evidencia, entretanto, em ambos os lados uma mesma concepção que dissocia as dimensões pré-expressiva e expressiva da presença cênica do ator. Nos dois casos, o homem, neste caso específico o ator, aparece como um ser seccionado em duas partes: corpo e alma.

Articulação sentimento e forma

Na evolução do pensamento da arte do ator, a oposição entre o **Sentir ou Representar,** se aprofunda dando lugar pouco a pouco à nova questão. É inspirado no trabalho do ator alemão Konrad Ekhoff (1720-1778) que Gotthold Ephraim Lessing, em ***Dramaturgia de Hamburgo*** (1767-1768) propõe reunir paixão e precisão formal, defendendo a idéia de que, graças à interação entre corpo e alma, o ator poderá experimentar o sentimento que originalmente simula através do gesto e mímica correta. Lessing não desenvolve sua idéia, mas esta se encontra retomada mais tarde na base do estudo de Johann Jakob Engel ***Idéias sobre o Gesto e Ação Teatral*** (1785-86), considerado como o primeiro método de interpretação teatral do Ocidente, na qual o autor faz uma classificação dos sentimentos em signos gestuais (posturas corporais), defendendo que a realização precisa das posturas permitirá ao ator aceder determinados estados de alma.

Assim, a discussão entre **Sentir ou Representar** se altera, cedendo lugar ao desafio da articulação entre sentimento e forma e a conseqüente questão do direcionamento do processo que promova esta articulação: o que deverá vir antes? o sistema muscular ou o sistema emocional? o pré-expressivo ou o expressivo? É preciso sentir para agir ou agir para sentir?

Do sentir ao agir, a investigação mais importante certamente é a **Psicotécnica**, desenvolvida entre 1906 e 1918 pelo diretor russo C. Stanislavski (1863-1938), que aporta uma série de procedimentos metodológicos fundados no exercício da imaginação, de modo a favorecer a emergência dos sentimentos, graças aos quais deverá surgir, em um corpo devidamente preparado, uma composição física, ações lógicas e coerentes com as circunstâncias dadas da situação dramática.

Do agir ao sentir, pode-se lembrar a **Biomecânica** de V. Meyerhold (1874-1942) cujos exercícios, visando promover o domínio da organização do movimento, a competência do ator de impor a seu corpo uma forma precisa e rigorosa, mostra-se também como método de criação cênica. Assim como Lessing e Engel, Meyerhold insiste que a forma não se encerra nela mesma, pois graças ao que chama de princípio de **excitabilidade**, a execução do gesto, com o rigor indispensável à precisão, provoca naturalmente a emergência do sentimento correspondente.[2]

Meyerhold, na realidade, inspira-se na tese do psicólogo William James, cujo exemplo mais famoso é aquele do urso: eu vejo o urso, eu corro e depois sinto medo. Isto significa que a emoção passa aqui a ser definida como a percepção das mudanças fisiológicas provocadas pelo estímulo. Ou seja, a emoção deixa de ser a causa da ação física, mas seu efeito.[3]

Observa-se que a passagem da discussão **Sentir ou Representar** à discussão **Do Sentir ao Agir** ou **Do Agir ao Sentir** evidencia uma evolução na compreensão do ser humano: ainda que corpo e alma estejam caracterizados como aspectos distintos, atribui-se agora ao corpo e à alma um poder de influência mútua.

Poder criador e unidade psicofísica

O início do Século XX constitui momento definitivo para o avanço do pensar o trabalho do ator, ao entendê-lo como atividade de criação e não mais de simples representação e mediação. Para o ator, o tempo da encenação torna-se tempo de criação e não de repetição.

Conseqüentemente, o processo de ascese ao poder criador se impõe como importante desafio da arte do ator. Muitas experiências se desenvolvem, alinhando-se em grande parte sob o mesmo princípio: o encontro da harmonia entre as estruturas psíquicas, vitais e físicas do ator. Observa-se que ao desafio do **poder criador**, os homens de teatro encontram resposta na circulação livre e equilibrada da energia no organismo do ator, circulação esta somente atingida pela reconquista da unidade psicofísica, ou seja, pela transcendência de toda ruptura entre corpo e alma.

Ascender ao **poder criador** significa reconquistar a unidade psicofísica perdida, segundo Stanislavski, pelo ator na cena, uma vez que a situação de estar sob o olhar do público conduz o indivíduo a um grande estado de tensão que desarmoniza todo seu organismo vivo. Reconquistar a unidade psicofísica perdida não somente pelo ator em cena, afirma porém o diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1998), mas pelo homem da sociedade moderna, já que para ele a civilização moderna conduziu o indivíduo a um **caos biológico**, onde desejando esconder suas verdadeiras motivações pessoais por medo do julgamento do outro, divide-se artificialmente em **corpo e alma** e, conseqüentemente, adota um comportamento estereotipado. Desta maneira, **ato criador** dentro da terminologia de Grotowski torna-se sinônimo de **ato total**, ou seja, integração das reações carnais e psíquicas.

Se a ascensão ao poder criador pressupõe a transcendência da ruptura corpo-alma, interessante observar que é o corpo que se torna, na realidade, lugar da fusão das até então tidas oposições: alma e corpo. Isto porque se passa a atrelar à alma uma qualidade material inscrita justamente nas malhas do corpo. É neste sentido que Antonin Artaud (1896-1948) define o ator como **atleta afetivo**, sujeito que conhece seu corpo como um acupunturista, pois as paixões não são simples abstrações mas possuem uma correspondência física. Na verdade, na intersecção da musculatura e da afetividade, Artaud localiza o sopro, cujo jogo de expansão e contração ditam a vida orgânica, a afetiva e a espiritual do ho-

mem, de forma que pode haver concretamente a reversibilidade do corpo e da alma.[4]

Ainda dentro da mesma perspectiva, onde a alma guarda uma materialidade localizada no corpo, encontram-se as experiências de Michael Checkov, alicerçadas na possibilidade de localizar no corpo centros motores diretamente associados a traços psicológicos. Assim, ao concentrar-se sobre centros corporais imaginários, o ator verá emergir em si um estado de ânimo particular (sentimento). Estes centros, ainda que definidos como imaginários, localizam-se sempre em pontos precisos do corpo e mais, definem-se por propriedades materiais:

> *coloque um centro imaginário bastante largo e quente na região do estômago e você experimentará um sentimento agradável de contentamento: coloque um pequeno centro duro na extremidade do nariz e você se tornará curioso, indiscreto, metido; coloque um centro grande, pesado, disforme e mole nas costas e você se tornará uma espécie de bufão, medroso, patife.*[5]

No momento em que, ao pensamento dualista, onde se compreendia o homem como um ser dividido em corpo e alma, se substitui o entendimento de que as energias física, biológica e psíquica circulam de forma integrada garantindo ao homem uma unidade de mente, corpo e alma, altera-se a concepção teatral de autenticidade. A reação autêntica deixa de ser entendida no limite da experiência emocional real para se definir de forma mais complexa, como reação orgânica. Mais exatamente, a autenticidade aparece como sinônimo de organicidade.

E o que é a organicidade? Grotowski lembra:

> *A organicidade é uma palavra de Stanislavski. E o que é a organicidade? É viver de acordo com as leis naturais, mas isto em um nível primário. Nosso corpo é um animal, não podemos esquecer isso. Eu não digo que somos animais, digo: nosso corpo é um animal. A organicidade está ligada ao aspecto criança. A criança é quase sempre orgânica. A organicidade é algo que se tem mais quando se é jovem e menos quando se envelhece. É evidentemente possível de prolongar a vida da organicidade lutando contra os hábitos apreendidos, contra o treinamento da vida quotidiana, quebrando, eliminando os clichês do comportamento e, antes da reação complexa, retornando à reação primária.*[6]

O conceito de organicidade se vê seguidamente definido pelo parâmetro dos comportamentos da criança e do animal (muitas vezes o do gato), remetendo então a organicidade à realização de algo previamente não elaborado, à emergência natural de uma corrente de impulsos biológicos que se encontra, em princípio, bloqueada no homem adulto. Mas por que razão bloqueada? Percebe-se em várias experiências teatrais sobre a arte do ator, o pressuposto de que a emergência dos impulsos biológicos é inibida pelo controle da mente. Dentro deste entendimento, o homem só se expressa de forma orgânica na medida em que aprende a tornar seu mental passivo ao controle do corpo. Em outras palavras,

existe manifestação orgânica quando a mente passiva abre espaço ao corpo para ser ativo.

Neste sentido, firmou-se a importância da composição da dramaturgia do ator pela via da abordagem corporal, através da construção do que muito se ouve atualmente chamar de **partitura de ações físicas**. Todavia, as implicações de todo este processo só podem ser compreendidas diante do entendimento claro do que aqui esteja sendo tratado por **ação física**, pelo menos por aqueles que estão na origem desta pesquisa, ou seja, Stanislavski e Grotowski.

Há alguns anos, o diretor teatral russo, Anatoli Vassiliev[7] apontava o equívoco de alguns diretores, sob o pretexto de estarem trabalhando o Método das Ações Físicas de Stanislavski, fazerem os atores repetir inúmeras vezes uma ação física simples, como carimbar papéis, como se tal ação de caráter puramente pragmático pudesse conduzir o ator à composição do papel de um Contínuo. Vassiliev denunciava assim o entendimento impreciso dos estudos de Stanislavski sobre as ações físicas, frisando que o êxito do trabalho da ação física encontra-se justamente na transposição de uma atividade ou movimento em ação física dramática, através do encontro de associações pessoais.

No mesmo sentindo, Grotowski[8] lembrava a atuação de Vasily Toporkov[9] em ***Os Frutos de Instrução*** de Tolstoi, onde o ator interpretava o personagem de um professor interessado em parapsicologia que, em visita à casa de amigos, sustenta um longo monólogo discursivo visando convencer os demais de suas teses. Grotowski salientava que, apesar de longa e discursiva sua fala, o ator conseguira apreender magistralmente o interesse do público, graças à manipulação de pequenos objetos quotidianos (uma caneta, um óculos, um cigarro). Isto porque, explicava o diretor polonês, cada manipulação não era simples atividade, mas uma verdadeira ação física, consistia uma luta pela atenção dos auditores, uma busca em conquistar seus opositores. O tomar um gole de água, não era um simples tomar um gole de água. O caráter pragmático da ação estava suplantado, pelo fato deste tomar água ser uma tentativa de encontrar argumentos mais contundentes para convencer seus auditores. O acender o cigarro consistia estratégia de ganhar tempo para identificar os auditores resistentes às suas idéias, para então retomar o discurso dirigindo-se a eles.

Compreende-se então que o ator havia composto pelas ações físicas uma partitura de batalha e não uma partitura de atividades de caráter puramente pragmático. Este exemplo permite concluir que toda atividade física guarda um objetivo pragmático e sua transformação em ação física subentende a associação a uma intenção relacionada à situação particular. Do mesmo modo, o movimento ou o gesto: uma caminhada no espaço não é necessariamente uma ação, mas um movimento. Contudo, uma caminhada em direção a alguém com intuito de ameaçá-lo torna-se uma ação física. O ajeitar o cabelo constitui um gesto, todavia, este mesmo gesto, no intuito de disfarçar determinado constrangimento, torna-se uma ação. Cabe ressaltar que não só as manifestações corporais podem constituir ações físicas mas também as manifestações verbais. Falar torna-se uma ação física, assim como um movimento ou um gesto, uma vez que esteja associada a uma intenção precisa. Através de uma manifestação verbal, o

indivíduo pode provocar reações no interlocutor graças às idéias e às imagens que esta ação transmite ao outro. A prova da eficácia da ação verbal surge justamente na reação do parceiro.

Deste modo, pode-se dizer que a ação física está sempre associada à existência de uma intenção para a qual o desenvolvimento das forças elementares do corpo está direcionado. Cumpre alertar que ter a ação associada a uma intenção não significa simples reconhecimento intelectual do objetivo do personagem em função de determinadas circunstâncias dadas. Realizar uma ação com intenção significa mais do que engajamento mental do indivíduo, mas o aparecimento no seu corpo (físico e psíquico) de um nível de tensão. A intenção precisa constituir uma mobilização de todas as energias físicas, biológicas e psíquicas do ator, porque quando se tenciona fazer qualquer coisa, uma tensão precisa dirigida para fora se instaura no corpo. Apropriar-se de um objetivo, significa então para o ator não somente pensar **eu quero tal coisa**, mas encontrar em seu organismo o nível de tensão correspondente. Intenção é tensão, ou seja o acúmulo da energia necessária a ser despendida na realização da ação.

E de onde nasce intenção / tensão? É lembrando a importância creditada por Stanislavski à **comunhão**[10] cênica que Grotowski defende só haver emergência de intenção em situação de **contato**, pois a ação física está necessariamente associada ao fato de reagir aos outros ou a uma situação particular. Deste modo, antes mesmo de ser uma ação, a **ação física** tem uma qualidade de **reação**. Diante da arma do outro, eu realizo a ação de me esconder a fim de me proteger. Diante da dúvida de meu interlocutor, eu realizo a ação de me aproximar com o intuito de convencê-lo. A ação física aparece sempre como reação aos outros, constituindo-se em uma ação sobre estes mesmos outros. Define-se, em última análise, como uma intervenção, como mecanismo através do qual os parceiros estabelecem suas relações, isto é, se influenciam mutuamente. É através das ações que os indivíduos mantêm suas relações pessoais, se aliam ou se disputam. Neste sentido, Grotowski associa a ação física ao binômio **dar-receber**.

A compreensão de que na origem da ação física orgânica figura sempre um momento de contato, permite avançar a importância do resgate diário do contato para a renovação da organicidade da ação realizada. Quando o ator não reconstitui a situação de contato, ele se acomoda na repetição da forma, na imagem exterior do comportamento ou dos sintomas observáveis, esquecendo que cada ação constitui um golpe dentro da luta travada em cena. Cada ação deve permanecer sendo uma tentativa de atacar ou se defender. A expressão mecânica ocorre no momento em que a transformação da energia do ator está dissociada da energia do mundo exterior. A ação precisa guardar sua característica perfomática, sua característica ativa. E para tal é preciso sempre renovar o contato, reconstituir o processo experimentado pelo corpo.

Cabe destacar que Stanislavski e Grotowski são unânimes em sustentar não só que a ação física parte de uma intenção/tensão, mas também que sua realização constitui a manifestação de uma corrente de impulsos biológicos originados no interior do corpo

em direção ao exterior. Mais precisamente, toda ação física começa por impulsos subjacentes no corpo cuja presença constituem o sintoma mesmo da ação orgânica. Mas o que é a impulsão? Ao falar de impulsão, Grotowski alerta para a dificuldade de identificar a impulsão pois se trata de uma reação que ocorre no interior do corpo tornando-se visível somente quando já transformada em ação. Stanislavski define a impulsão como um élan interior, enquanto Grotowski fala de energia que atravessa os diferentes corredores do corpo (sendo o último o aparelho vocal). A voz constitui, segundo Grotowski, a última manifestação da impulsão que não encontrando mais nenhum corredor a percorrer no interior do corpo acaba se projetando no espaço.

Apesar da dificuldade de identificar a impulsão, é interessante observar que Stanislavski e Grotowski se reúnem na indicação ao ator de que exercite as impulsões internas às ações de sua partitura, concentrando-se sobre a imagem-estímulo da ação sem chegar a realizar efetivamente a ação. Não se efetivando, no espaço, a ação física permanece **em pulsão** no corpo do ator, impondo a este algumas transformações periféricas como contrações faciais ou alteração da velocidade do deslocamento do globo ocular.

Na medida em que a reação orgânica define-se pela não fragmentação das diferentes energias do homem, pode-se concluir que a impulsão reúne nela mesma a impossibilidade de separar o mental, o psíquico e o físico, ela é a energia psíquica-mental-física. A impulsão é a energia que nasce da tensão e se transforma em ação.

Como em outras áreas do conhecimento humano, a evolução do pensamento sobre a arte do ator definiu-se muitas vezes como processo de contraposições. Assim, houve épocas em que o trabalho do ator esteve fundado na exploração da musicalidade do texto, houve épocas, no entanto, em que o trabalho do ator se definia pelo abandono da musicalidade em favor da expressividade do conteúdo textual; houve épocas em que o ator devia sentir profundamente os sentimentos que comunicava, houve épocas, portanto, em que se suspeitou da presença do sentimento.

A compreensão, segundo a qual a autenticidade da presença cênica corresponde à manifestação de reações orgânicas, qualificadas pela não fragmentação das energias física, biológica e psíquica, conduziu o teatro nos últimos tempos a privilegiar, no processo de composição da dramaturgia do ator, a abordagem pela tarefa física. Conseqüentemente, observa-se um recrudescimento do interesse dos atores pela prática de diferentes técnicas corporais, motivados algumas vezes por equivocado entendimento de que a eficácia da presença cênica está atrelada particularmente na perfeição formal da realização da ação no tempo e espaço. As experiências que conduziram a afirmação da importância da ação física, entretanto, apontam para o treinamento físico, acima de tudo, como meio de favorecer a confiança do ator em seu corpo, de forma a permitir a liberação de um fluxo de impulsos autênticos suscitados por imagens livremente associadas a movimentos corporais. Isto porque, a realização da tarefa física jamais se encerra nela mesma, mas muito pelo contrário, constitui somente o início de um processo muito profundo, onde se pretende ao final que a **precisão da forma e o fluxo da vida** estejam em equilíbrio.

NOTAS:

[1] DIDEROT, D. *Paradoxo sobre o Comediante*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 462.

[2] MEYERHOLD, V. « L'Acteur et la Biomécanique » (1922), in *Écrits sur le Théâtre II*. Trad. B. Picon-Vallin. Lausanne: La Cité, L'Age d'Homme, 1975. p.78-80.

[3] JAMES, W. *La théorie de l'émotion*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1913.

[4] ARTAUD, A. « Un athlétisme affectif » in *Le Theâtre et Son Double*. Paris: Gallimard, 1964. pp.199-211.

[5] CHECKOV, M. *Etre Acteur*. Paris: Pygmalion, 1980. p.120.

[6] GROTOWSKI, J. « C'était une sorte de volcan » in *Dossiers H*. Paris: L'Age d'Homme et Bruno de Panafieu, 1992. p.102.

[7] VASSILIEV, A. Depoimento no Seminário "Siècle Stanislavski". Paris: Centre Georges Pompidou. 1988. Registro pessoal da autora deste artigo.

[8] GROTOWSKI, J. Conferência em Paris, Bouffes du Nord. 1989. Registro pessoal da autora deste artigo.

[9] Ator do Teatro de Arte de Moscou, participante da investigação de Stanislavski sobre o Método das Ações Físicas na montagem de Tartufo de Molière (1938).

[10] STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*, Capítulo X – Comunhão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TEATRO, REBELIÃO E POLÍTICA NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

TEATRO, REBELIÃO E POLÍTICA NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

SILVIA CRISTINA MARTINS DE SOUZA
Mestre e doutora em História Social da Cultura pela Unicamp. Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina e do Programa Associado de Mestrado UEL/UEM, no qual desenvolve projeto de pesquisa intitulado ***Os rumores de um silêncio***, que tem como tema a vida e a obra do ator e dramaturgo carioca oitocentista Francisco Correa Vasques. É autora de ***As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte – 1832/1868*** (2002) e ***O palco como tribuna: uma interpretação de "O Demônio Familiar"***, de José de Alencar (2003).

RESUMO:
Este artigo tem o objetivo de analisar as relações entre palco e política no Rio de Janeiro do século XIX e a forma como o teatro foi utilizado como espaço de expressão de diferentes opiniões pelas platéias.

ABSTRACT:
This article intends to analyze the relations between politics and stage in Rio de Janeiro during the XIX century and the way how the theater was used as a space where the audience could express their differents opinions.

PALAVRAS-CHAVE:
Política
Rio de Janeiro
Século XIX

KEYWORDS:
Politics
Rio de Janeiro
XIX century

Comecemos por um episódio. Em setembro de 1831, o teatro Constitucional Fluminense, o mais importante da capital do Império do Brasil na ocasião, levou à cena uma peça intitulada ***O Estatuário***. De acordo com o relato de um espectador, o alemão Carl Seidler, tal encenação deu origem a uma rebelião no interior do teatro. Tudo começou quando alguém na platéia gritou um **Viva a República!**, logo repetido por várias vozes simultaneamente. Em resposta ouviram-se gritos de **Viva D. Pedro II** e, de repente,

> *Caiu o pano, os bicos de gás foram-se apagando, olhares hostis se cruzavam, punhais relampejavam mais do que baionetas: estabelecera-se o tumulto. Na primeira fila um juiz de paz ergueu sua alentada figura (...) [e] reclamou silêncio. Em resposta, o mesmo jovem que primeiro dera viva à república exibiu de suspensório arriado e indecentemente aquilo que aqui não posso exibir e comentou com breve monólogo. O juiz de paz levantou a luva do desafio e deu ao oficial da guarda ordem para imediatamente mandar carregar as armas, e ocupar triplicemente as portas do teatro, de modo que não pudesse escapar um só dos desordeiros (pois um responsável único não era possível descobrir). Mas no momento em que apareceram às portas inteiramente abertas os soldados de baioneta armada, contra eles foram disparados vários tiros de pistola, dos camarotes e da platéia, e a multidão furiosa avançou sobre eles como maré tempestuosa.(Seidler, 1976. p.47)*

Final da história: ao ser debelada a rebelião, restavam no teatro, segundo o relato de Seidler, trinta mortos e vários feridos. Mercenário alemão que aportou no Brasil para se engajar nas lutas do império, Carl Seidler aqui permaneceu por dez anos. Durante este período não lhe escapou o significado peculiar que dominava a cena teatral da época e isto torna-se perceptível no seu relato aqui reproduzido que, exagerado ou não, expressa a crítica negativa de um **civilizado** europeu, que via com maus olhos um evento de tal ordem no recinto supostamente **polido** do teatro, ao mesmo tempo que nos dá conta das particularidades de um momento no qual a politização do campo artístico era algo exacerbado. Assumindo paulatinamente, no decorrer da década de 1830, o papel de arena em que se altercava sobre política, digladiavam-se partidos e emitiam-se gritos sediciosos, não tardaria para que o teatro começasse a se tornar motivo de inquietação para os poderes instituídos, na medida em que a representação muitas vezes acabava por transbordar para a platéia.

O episódio aqui relatado é, sem dúvida, repleto de teatralidade, e exibe um enorme vigor cênico. Mas o mais impressionante nele é a maneira como nos permite visualizar a determinação de uma audiência de exercer uma certa autoridade no espaço do teatro, não se furtando a enfrentar a polícia de maneira **furiosa** e avançando sobre a mesma **como maré tempestuosa**. E isto não passou despercebido a Seidler, tanto que arremataria seu relato sobre o incidente afirmando que, naquele ano de 1831, as salas de espetáculos do Rio de Janeiro assumiram um papel político peculiar e vigoroso, transformando-se

> ***o teatro do novo drama nacional***. *[grifo meu] Toda gente participava na representação, no palco, nos bastidores, na platéia, nos camarotes, nas galerias [onde] todos se sentiam artistas natos. (Seidler, 1976. p.47)*

Na ocasião em que teve lugar este episódio –meses após a abdicação de Pedro I–, uma série de rebeliões estourava em todo o país, transformando o período em ocasião propícia a conturbações generalizadas, e a capital do império em um dos palcos de tais episódios nos quais o protagonista estava sendo o povo. Dentro deste contexto, pode-se dizer que Seidler percebeu com arguta precisão que o **drama nacional** era o julgamento popular que dava corpo a um tipo de espetáculo moldado e que, ao mesmo tempo, refletia o papel central desempenhado pelas platéias nos teatros, que então passavam a se constituir em espaços verdadeiramente políticos.

Este incidente, por fim, pode ser considerado paradigmático para a compreensão do comportamento ora hostil, ora paternalista, do governo em relação ao teatro a partir de então. Exemplar, neste sentido, é um outro episódio, este ocorrido no dia 3 de maio de 1831, ocasião em que o teatro São Pedro de Alcântara foi preparado para a encenação de um espetáculo em comemoração ao dia da abertura das Câmaras Legislativas. O espetáculo daquela noite contou inclusive com a presença dos Regentes, *recebidos com o mais vivo acatamento, e no meio das mais vivas aclamações do imenso Povo.*[1] O drama escolhido para compor a récita foi ***O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade***, do dramaturgo português Camilo José de Soares Guedes. Provavelmente porque aqueles eram tempos de emoções à flor da pele, o ator responsável por desempenhar o papel do tirano apressou-se em declarar pelos jornais que *para bem do drama é que se prontificara a fazer semelhante papel, pois que seus sentimentos eram inteiramente opostos ao que se via obrigado a fazer sobre a cena* (Galante de Sousa,1960. p.156). O espetáculo de estréia contou, inclusive, com a presença dos Regentes, que foram *recebidos com o mais vivo acatamento, e no meio das mais vivas aclamações do imenso povo.*[2]

Todavia, e diferentemente do que havia sido anunciado pelos jornais, a peça representada foi ***A queda da tirania***, que foi vivamente aplaudida **pelas recordações que despertava em todos os peitos**. Na hora prevista para o início do espetáculo tocou-se o hino de 7 de abril de 1831, que foi recebido com muitos aplausos. Tanto entusiasmo tinha lá seus motivos, já que a letra do hino dizia em alguns dos seus versos:

> Os bronzes da tirania/já no Brasil não rouquejam;/os monstros que o escravizavam,/já entre nós não vicejam./Homens bárbaros gerados/De sangue judaico e mouro,/Desenganai-vos: a Pátria/Já não é vosso tesouro./Uma prudente regência//Um monarca brasileiro/Nos prometem venturoso/O porvir mais lisonjeiro.[3]

Levando-se em consideração o clima de exaltação vivenciado pelos habitantes da cidade nos primeiros meses daquele ano, pode-

se entender porque estes versos agradaram tanto. Afinal, o tirano do título da peça estava sendo associado ao dos versos do hino e ambos à figura de Pedro I. O mais interessante de tudo isto, porém, é que a recepção calorosa ao drama deu origem a um fato significativo: a mudança do nome daquela sala para teatro Constitucional Fluminense. Visto deste ângulo, pode-se perceber que a mudança do nome do teatro é repleta de significado, uma vez que foi fruto da boa recepção das platéias à comemoração do evento político ao qual a representação da peça estava associada, além de também expressar, de maneira implícita, o reconhecimento público de uma jurisdição popular sobre o teatro e do papel do povo como agente social.

Após o motim de 1831, o teatro Constitucional Fluminense foi fechado por dois meses, só reabrindo para as comemorações do sexto aniversário de Pedro II. Todavia, um fato ocorrido após o seu fechamento já aponta para o teor restritivo das atitudes que então passaram a ser tomadas em relação aos teatros, a partir de então. No dia 29 de setembro de 1831 foi baixado um decreto determinando que

> *ninguém dentro do teatro poderá dirigir em vozes altas ou palavras ou gritos a quem for, exceto aos atores os de – bravo, caput ou fora -, e neste mesmo caso poderá o juiz impor silêncio, quando seja perturbada a tranqüilidade do espetáculo os infratores serão multados em 6 a 10$000, penas impostas no art. 7 da lei de 26 de outubro do corrente, contra os que fizeram motim, assuada ou tumulto, quando a desordem chegar a atingir este caráter.*[4]

Da forma como elaborado, o texto deste decreto descortina a idéia de que as autoridades estavam reconhecendo publicamente a existência de um poder de irrupção nos teatros, que residia não apenas no conteúdo das peças encenadas mas, sobretudo, na possibilidade de mútua eletrificação dos membros das audiências que tais ocasiões poderiam originar. Assim, pouco a pouco as platéias viram-se proibidas de manifestar-se espontaneamente, ao mesmo tempo em que tiveram de defrontar-se com dispositivos legais cada vez mais cerceadores, baixados por autoridades temerosas das conseqüências que as sensações rápidas, ardentes e unânimes poderiam provocar nas pessoas reunidas nas salas de espetáculos.

Foi, sem dúvida, com o olhar voltado para esse caráter de imediatismo, emocionalidade e coletividade que todo um aparato legal passou a ser posto em prática, tornando-se o traço distintivo de uma política que tinha em vista o controle sobre as manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que cada vez mais foram delegadas à polícia prerrogativas de fazê-la ser respeitada pelas audiências.

Vindo coroar esta série de medidas cerceadoras, que aos poucos foram postas em funcionamento, cabe ainda ressaltar a criação de uma comissão de censura, em 1839, composta por homens de letras, com o fim de examinar previamente as peças a serem encenadas nos teatros, não permitindo que aparecessem em

> *cena assuntos, nem mesmo expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e as atenções, que em todas as ocasiões devem guardar, e maiormente*

naquelas em que a Imperial Família honrar com a sua presença o espetáculo.[5]

Com a criação desta comissão, portanto, o governo imperial passava a contar com a ajuda dos homens de letras numa área de seu particular interesse, fechando um conjunto de medidas que traduzem um envolvimento direto do estado na área da cultura, dando corpo a um conjunto significativo de ações político-culturais que denotam um nítido esforço no sentido de manter o palco sob controle.

Meu objetivo neste texto é examinar como nas primeiras décadas do séc. XIX as platéias freqüentadoras dos teatros do Rio de Janeiro viram ser cerceadas suas práticas de manifestar-se de maneira ardente e entusiasmada nos teatros, na medida em que tais atitudes passaram cada vez mais a ser associadas a uma atitude de defesa do seu direito de exercer censura. Os dispositivos legais que foram baixados visando o controle das representações teatrais ressaltam, a meu ver, uma idéia essencial para a compreensão de um certo imaginário que tomaria corpo ao longo daquele século: a de busca de deslegitimação das ações de determinados sujeitos históricos, e do simultâneo enraizamento de uma concepção a respeito do teatro baseada na noção de que seria ele uma potencial **escola de rebelião**, na medida em que propiciava a explicitação da expressão de opinião pública e a participação social ativa.

Desde os primórdios da colonização, o teatro foi considerado um forte traço de ligação entre o poder e o povo no Brasil (Prado,1993), mas foi após a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro que estes laços foram progressivamente sendo estreitados. Dentre as deliberações tomadas por D. João visando dotar a nova sede da monarquia portuguesa de símbolos de civilidade e de uma infra-estrutura compatível com seu novo *status*, entrou em discussão a necessidade de criação de um teatro, à semelhança dos existentes nas grandes capitais européias. Foi respaldado em tal idéia que Fernando José de Almeida conseguiu junto ao Ministro do Reino a liberação de direitos alfandegários de tudo o que fosse necessário para a construção do primeiro teatro da cidade.[6] Além disto, o governo auxiliou-o com o pagamento de uma certa quantia pela tribuna real e pelos camarotes do Ministro do Reino, do encarregado do governo das armas e do intendente geral de polícia.

Uma outra forma de subvenção inaugurada no período, que vigorou durante todo o século, foi a da concessão de loterias para alguns teatros da Corte. Pelo decreto de 25 de maio de 1810, foram concedidas a Fernando José de Almeida seis loterias anuais, logo que seu teatro foi inaugurado, garantindo-lhe uma renda mensal capaz de sustentar os contratos assinados com atores, cenógrafos, diretores de cena e, com isto, uma certa regularidade no andamento dos trabalhos da empresa.[8] Esta política de subvenção, contudo, tinha sua contrapartida. Ao financiar a cultura do país, ajudando a edificar teatros, contratando artistas no exterior ou empregando artistas da terra, o estado foi impulsionando seu crescimento e, ao mesmo tempo, ocupando a posição de mediador entre autor, obra e público, na medida em que garantia para si um espaço para intervir na recepção da obra. E tanto esta foi uma questão tratada com cuidado pelos poderes instituídos que

desde logo cuidou-se de garantir o controle ideológico de tudo o que subisse à cena no Real Teatro de São João. Quando, em 10 de maio de 1808, criou-se o cargo de Intendente Geral de Polícia[9], baixou-se, também, uma série de normas determinando as diretrizes a serem tomadas em relação aos teatros. Uma delas previa que, logo fosse designado

> *O espetáculo que se pretenda oferecer ao público, se participará circunstancialmente ao Intendente de Polícia, remetendo-lhe as peças originais, para que este antes de qualquer ensaio ou publicação, possa proibí-lo quando seja contrário aos bons costumes e às leis do Império (Galante de Sousa, 1960. p.337)*

Este os termos do artigo do edital baixado por Francisco Teixeira de Aragão, primeiro Intendente de Polícia, através do qual percebe-se que a justificativa de preocupação com a segurança pública fornecia o suporte necessário para a polícia intervir nas questões relativas ao teatro, instaurando uma tradição que se reforçou e perdurou durante todo o séc. XIX. Em nome de um certo zelo pelos **bons costumes**, as atribuições conferidas à polícia foram pouco a pouco sendo dilatadas de tal forma que, ao adentrar a década de 1830, a ela cabia o exame prévio de todas as peças a serem encenadas nos teatros da Corte, fosse particular ou público, a fim de

> prevenir e evitar(...) que tão úteis estabelecimentos não degenerem(...) pela introdução de doutrinas umas opostas aos bons costumes e à moral pública, e outras tendentes a inflamar as paixões exaltadas, e a destruir por qualquer maneira o sistema constitucional que felizmente nos rege.[10]

Desta maneira, através de uma série de decretos, avisos e editais, foi tomando corpo uma aparato legal que tinha em vista colocar o palco a serviço da propagação de certas idéias e valores, e salvaguardar a ordem política vigente. Por outro lado, é sintomático que o endurecimento da ação da polícia em relação aos teatros tenha ocorrido ao longo da década de 1830. Afinal, aquele foi um momento no qual ela assumiu em todo o país, e sobretudo na Corte, a função de instrumento de prevenção de agitações políticas particularmente disseminadas durante o período regencial, sobretudo as envolvendo brasileiros natos e portugueses residentes, polarizados por uma política de nacionalização que punha em suspeição todos os estrangeiros domiciliados na cidade. Dentro deste contexto, nada mais natural que o teatro estivesse na mira das autoridades governamentais tementes de que seu espaço fosse utilizado com o fim de propagação de idéias que inflamassem paixões exaltadas e subvertessem a ordem.

À medida que ia avançando o século, a idéia de que os espectadores dos teatros deveriam controlar seus sentimentos, bem como a associação progressiva da idéia de espontaneidade de manifestação com a de comportamento **bárbaro**, cada vez mais foram sendo identificadas com a noção de que o silêncio e o comedimento eram uma prova de que os espectadores haviam feito contato com a Arte, e que tal postura denotava um grau mais **elevado** de civilidade.

Um dos assuntos prediletos dos folhetinistas dramáticos,[11] as situações envolvendo comportamentos exaltados das platéias não lhes poupou muita dor de cabeça. Em relação às pateadas[12], particularmente, não faltou folhetinista que procurasse **conscientizar** os espectadores de que aquele não era um comportamento **civilizado** e que deveria ser banido dos teatros. Afirmava-se com insistência que, além de um desrespeito à lei, as pateadas depunham contra as feições do país perante a Europa, ao invés de enaltecê-las. E tal argumento calava fundo, pelo menos nos segmentos letrados, dos quais estes folhetinistas faziam parte, por acreditar-se efetivamente na necessidade de imprimir marcas próprias de origem a uma nação recém saída da condição colonial.

Este comportamento idealizado para as platéias, no entanto, encobria uma outra idéia; a de que o silêncio era ordem porque ausência de interação social. Assim, e se levarmos em conta a legislação elaborada pelas autoridades governamentais, visando policiar o comportamento das pessoas em locais de divertimento público, poderemos considerar tal postura a indicação de uma forma de submissão que partia do pressuposto de que a platéia poderia ver, mas não responder (Maslan,1995. p.21). E ao assim proceder, deixava-se transparecer a noção de perigo que então se atribuía a este espaço de manifestação pública direta, tal como claramente sentido pelas autoridades.

O ideal de um teatro que reunisse centenas de pessoas, mas não propiciasse intercâmbio social, todavia, enfrentou obstáculos reais criados pelas próprias platéias. A freqüência com que continuou a aparecer nos jornais as reprovações e lamentações dos críticos sobre o comportamento das audiências; a elaboração de editais, leis e decretos cada vez mais rigorosos visando a disciplina nos teatros, bem como a permanência dos conflitos no interior dos teatros [13] denotam que, mesmo tentando anular a voz deste público, as tentativas de conformá-lo dentro de um modelo idealizado foram infrutíferas.

Os episódios aqui relatados, por fim, explicitam dois pontos que merecem ser sublinhados. Em primeiro lugar, que o teatro constituiu-se - e foi percebido -, como local de personificação do direito democrático de participação e, em decorrência, como um rival potencial das instituições políticas. Em segundo lugar, que o que fazia do teatro uma ameaça eram não apenas as próprias peças, mas também a presença das platéias. Em terceiro lugar, que os conflitos deflagrados entre as platéias e as autoridades remetem a uma concepção que é comum a ambos e que passa necessariamente pelo conteúdo do espetáculo do qual emerge a disputa sobre a função de proibir ou liberar. E, por fim, que a permanência das práticas de manifestação das platéias nos leva a sugerir que elas insistiram em construir sua própria identidade como participantes e defenderam seu direito de exercer julgamento, mostrando, de uma maneira muito singular, que nenhum código de conduta ou censor poderia evitar isto. Acima de tudo, pode-se dizer que a permanência destas práticas, ainda em uso na primeira década do séc. XX, sugere que as audiências fluminenses foram bem sucedidas e forçaram os críticos, polícia e autoridades governamentais a capitular, ainda que parcialmente, a seus desejos.

NOTAS:

[1] *Jornal do Comércio*, 5 de maio de 1831.
[2] *Jornal do Comércio*, 5 de maio de 1831
[3] O chamado Hino ao Grande e Heróico dia 7 de abril de 1831 teve sua letra escrita pelo desembargador Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva e foi musicado por Francisco Manuel da Silva.
[4] *Coleção das Leis do Império*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1831. Este decreto é o de número 400.
[5] Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Papéis Avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I – 46,5,7 – 0011. Esta comissão de censura deu origem, em 1843, ao Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial de censura do reinado de Pedro II. Ver maiores detalhes para o assunto em Silvia Cristina Martins de Souza, *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte – 1832/1868*, Campinas: Editora da Unicamp, 2002, especialmente o capítulo 2.
[6] Fernando José de Almeida chegou ao Rio, em 1801, na qualidade de cabeleireiro do vice-rei.
[7] Os três camarotes custavam 50 mil réis cada um e a tribuna real, 100 mil réis. Uma das funções da polícia da Corte no século XIX era assistir aos espetáculos teatrais para coibir qualquer incidente que pusesse em risco a segurança pública bem como a ela estava atribuída a função de censura prévia das peças a serem encenadas.
[8] A história deste teatro é, sem dúvida, um dos maiores testemunhos desta ligação que vimos sublinhando. Nascido Real Teatro de São João, foi do seu terraço que a 26 de fevereiro de 1821 Pedro I leu, em nome de D. João VI, o decreto sancionando a constituição que estava sendo elaborada em Portugal. Em uma de suas salas, no dia 5 de junho de 1821, o mesmo Pedro I jurou as bases da constituição portuguesa, e foi ainda nele que Pedro I se apresentou ao povo fluminense, após proclamar a independência. Por outro lado, as denominações que

este teatro recebeu no decorrer de sua existência são também exemplares desta ligação entre teatro, poder e povo. Tendo recebido inicialmente o nome de real Teatro de São João, em homenagem a D. João VI, esta sala passou a chamar-se teatro São Pedro de Alcântara, em 1824; em 1831, teatro Constitucional Fluminense e, mais tarde, com a maioridade de Pedro, voltou a chamar-se São Pedro de Alcântara.

[9] Ver para o assunto Thomas Holloway, *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência*, Rio de Janeiro: FGV, 1997

[10] Aviso n. 141 de 21 de julho de 1860, *Coleção das Leis do Império*, Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1830.

[11] O folhetim apareceu no Brasil com características semelhantes às do f*eulleiton* francês, isto é, um artigo no qual assuntos como literatura, ciências e crítica se acotovelavam no mesmo espaço, e que aparecia com regularidade num jornal, geralmente no rodapé da primeira página, quase sempre aos domingos. A palavra **folhetim**, era também designada para a publicação de romance **aos pedaços** ou uma coluna propriamente dita. Assim, folhetim poderia ser crônica, romance ou a coluna propriamente dita. O folhetim dramático era uma revisão semanal dos espetáculos teatrais, na qual se apresentavam um resumo da peça e considerações sobre encenação, performance dos atores, acolhida do público, etc. Ver para o assunto Marlise Meyer. *Folhetim: uma história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

[12] Pateadas era o nome dado ao ato de bater com os pés no chão quando as representações desagradavam ao público. A série de folhetins intitulada *Ao Correr da Pena*, publicada no *Correio Mercantil* entre setembro de 1854 e outubro de 1855 está repleta de observações sobre o assunto.

[13] Até o final do século, os jornais de maior circulação na Corte continuaram a trazer notícias em relação às manifestações exaltadas do público, que iam desde as vaias e assobios até pequenos distúrbios ou incidentes mais graves, envolvendo facadas. Na mesma proporção proliferaram as notas publicadas por espectadores revoltados com a atuação da polícia em tais ocasiões, quase sempre considerada exagerada e extremamente severa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CANO, Jefferson. *O Fardo dos Homens de Letras: o órbe literário e a construção do império no Brasil*. Tese de Doutorado. IFCH/UNICAMP. 2001

GALANTE DE SOUSA, J. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL,1960.

HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

MASLAN, Susan. Resisting Representation: theater and democracy in Revolutionary France In *Representations*. University of California Press. fall 1995, nº 55.

MEYER, Marlise. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia as Letras, 1996.

SEIDLER, Carl. *Dez Anos no Brasil*. São Paulo: Martins,1976.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SENETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte – 1832/1868*. Campinas: Editora da Unicamp. 2002.

VENTURA, Dayse. *Quem Ri Consente: a construção da sociedade imperial no riso de Martins Pena*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF. 1993.

PROGRAMAÇÃO TELEVISIVA:
cenas, atos e protagonismos contemporâneos

SUZANA KILPP
Pesquisadora e professora de Estética e Mídias na UNISINOS, é Doutora em Ciências da Comunicação - Processos Midiáticos (UNISINOS). Publicou vários artigos e, entre outros, os livros: **Os cacos do teatro** (1996) e **Apontamentos para uma história da televisão no Rio Grande do Sul** (2000). Atuou e dirigiu espetáculos de teatro nas décadas de 70 e 80, e fez crítica de teatro em um período de 90.

RESUMO:
O artigo discute as questões éthicas que estão colocadas às cenas, aos atos e aos protagonismos contemporâneos pela programação televisiva, e pretende dar a ver importantes modificações que ocorreram, desde os primeiros anos da TV no Brasil até hoje, nas relações entre teatro e televisão.

ABSTRACT:
The article discusses ethic questions raised on scenes, on acts, and on contemporary protagonisms through television program, and aims to show important changes in the relationship between theatre and television, which happened since the first years of TV in Brazil until nowadays.

PALAVRAS-CHAVE:
Drama contemporâneo
Teatro
Televisão

KEY-WORDS:
Contemporary drama
Theater
Television

Nos primeiros anos da TV no Brasil, o teatro marcou profundamente a programação televisiva, e o teleteatro referenciava o imaginário de drama que era **veiculado** pela televisão. De lá para cá, muita coisa mudou na relação entre as duas mídias, mas principalmente nas práticas televisivas, que vêm, entre outras coisas, participando decisivamente de uma ressignificação do drama na contemporaneidade. Neste artigo, por economia, será tomada como objeto de análise a programação televisiva, mas a ressignificação é perceptível em muitas outras práticas que, aqui, serão referidas apenas de passagem.

Hoje, a programação de TV (em geral tida como o conjunto dos programas de um determinado canal - ou de todos) é gestada a partir de uma grade imaginada pelas emissoras usuárias dos canais, e é atualizada de tempos em tempos e de certos modos por cada emissora, não apenas no sentido da renovação das grades, mas também no sentido da evolução dos virtuais aos atuais.[1] Quer dizer, a programação é uma ethicidade televisiva[2] contraditória, que contém o virtual e sua atualidade, atualidade que é perceptível não nas grades, mas na relação entre grades e fluxos, nos quais também estão presentes imagens das demais unidades autônomas[3] que não têm existência nas grades. A programação, por isso, não é nem o cardápio de programas que aparecem nas grades, nem a mera soma de programas e outras unidades televisivas interpostas no fluxo, mas um produto dessa macromontagem.

Há coisas da programação de uma emissora, e das emissoras em geral, que passam mais despercebidas quando nos perdemos no fluxo das imagens do que quando olhamos a programação anunciada diariamente nas folhas dos jornais. Para os fins deste artigo, recortei arbitrariamente a programação diária (onde se dá a ver a **verticalização** dos programas) de uma semana qualquer veiculada num dos jornais de maior circulação no Rio Grande do Sul, e remontei o que supostamente seria a grade semanal (minimamente necessária para compreender a **horizontalização** dos programas)[4] de cada um dos canais, na qual, inclusive, só ocorre distinção perceptível entre as emissoras usuárias do canal quando a emissora aparece de alguma forma nominada no título do programa, o que significa que as grades publicadas vinculam ao mesmo canal as diferentes emissoras usuárias, enevoando as inclusive enormes assimetrias ali presentes.

A grade sozinha permite a constatação de alguns sentidos nela implicados, sem necessidade de recorrer a outras molduras[5] e sem necessidade de assistir à televisão. Isso porque, hoje, após quarenta anos da televisão no RS e cinqüenta, no Brasil, já existem imagens em nossa memória que configuram um imaginário dentro do qual os programas citados na grade tornam-se minimamente compreensíveis. Mas, também, porque ela parece produzir sentidos éthicos (ou identitários) que independem da assistência aos programas. Senão, vejamos.

Na grade estão implicados sentidos éthicos para a **cena e os atos do drama contemporâneo**: sentidos para dias de semana, sábado e domingo, e para horários diferentes - que remetem a hábitos, regularidades, diferenças repetidas, espectadores idealizados em tempos e ocupações imaginados. Há programas diários, semanais, men-

sais ou até eventuais que, de diferentes maneiras, têm nas repetições a marca preponderante do fluxo contínuo da televisão. As manhãs repetem-se nas manhãs, as tardes nas tardes, as noites nas noites. Os dias-de-semana repetem-se nos dias-de-semana, os sábados nos sábados, os domingos nos domingos.[6]

Quanto aos horários diuturnos, há neles, nas grades, uma enunciação de referência para a **organização** dos afazeres diários[7]. A TV se enuncia nitidamente domiciliar, para ser assistida em casa, por quem está em casa e de acordo com o que habitualmente se faria em casa. Ao orientar sua programação a um espectador domiciliado e de acordo com o tempo que supostamente ele disponibiliza à TV para certas assistências, a TV enuncia sentidos para tal programa em tal horário. Não se trata apenas da ditadura dos horários dos programas, porque há mais sentidos implicados no fato de assistir-se a filmes na madrugada, por exemplo, do que a simples imposição do horário...

Quase sempre orientadas por pesquisas de mercado, nos termos relatados, por exemplo, por Daniel Filho (2001), as emissoras organizam sua programação de acordo com um espectador ideal e seus supostos hábitos domésticos. Na medida, porém, em que o espectador não corresponde ao perfil, e ainda assim é um telespectador, a programação atua no sentido, sim, de organizar os tempos das pessoas em função da TV: o tempo (e a hora) de rezar, de estudar, de informar-se, de divertir-se; **o tempo de assistir aos dramas "reais" e o tempo de assistir aos dramas "ficcionais"**... Ou seja, na grade de todos os canais, de modos muito semelhantes, estão enunciados sentidos que remetem a uma conformação da vida familiar em torno de regularidades idealizadas. Repetem-se marcas dessa enunciação em todos os canais, a TV enunciando-se parte constitutiva e constituinte da cotidianidade, e as durações televisivas acompanhando as durações reguladas pelo relógio nos termos de um imaginário social de ocupação habituada (ou idealizada) do tempo.

Não é bem assim, no entanto, que as coisas funcionam. Quando assistimos aos programas e às imagens em fluxo, essa perspectiva de organização do/no tempo esboroa-se pela reiterada produção de heterocronias[8]. Ou seja, ao mesmo tempo que as emissoras enunciam sentidos sincrônicos com a nossa grade (agenda) de programação pessoal ou familiar, verifica-se, no fluxo e por procedimentos de montagem, que na televisão embaralham-se os horários, os dias, os anos... em que as imagens estão situadas.

Essa hibridização do **agora**, ou essa pluralização do **agora**, dá visibilidade à qualidade dos tempos concomitantes de nossas ocupações e preocupações cotidianas, sendo que a televisibilidade da heterocronia - que é constitutiva da vida das pessoas na metrópole comunicacional - é possível graças à percepção tátil, à experiência do fluxo e das montagens televisivas em relação a uma grade unívoca. Na medida em que essa experiência vai além disso, e é desnaturalizada pela desconstrução das molduras e das montagens, torna-se possível **ver** a verdadeira organização do tempo televisivo, as hierarquias e (as)simetrias nela implicadas, que remetem aos valores efetivamente atribuídos pela TV a tempos ocupados com certos fa-

zeres, e, portanto, aos próprios fazeres - aos presentes e aos ausentes nas imagens televisivas.

Da mesma forma, no fluxo, à primeira vista parece haver uma correspondência entre os lugares (**cenários**) mostrados nos programas e os lugares de nosso cotidiano, ou entre as ocupações (**papéis no drama**) que neles aparecem e as nossas próprias ocupações (**papéis sociais**). Essa correspondência esboroa-se, porém, pela reiterada produção de heterotopias[9]. A meu ver, mais do que em relação ao tempo, há uma visível assimetria nas extensividades televisivas entre elas e em relação às extensividades do espectador. Isto é, têm televisibilidade muito desigual os espaços familiares em que os diferentes espectadores desenrolam suas **cenas diárias**. Também aí, portanto, enunciam-se sentidos que atribuem valor aos lugares e ocupações, hierarquizando-os e sugerindo qual o lugar certo de tal lugar.

Na verdade, há um tremendo choque entre os hábitos de organização aparentemente oferecidos pelas grades e as organizações efetivadas pela montagem do fluxo televisivo, dentro de cada emissora e dentro do tempo de tevê de cada espectador. Em geral, percebemos nosso cotidiano como percebemos a programação das emissoras publicadas nos jornais, isto é, tendemos a perceber o tempo-espaço do dia-a-dia em blocos, como um programa ou um bloco de programas - um produto, um pacote: cada uma das refeições, cada um dos turnos de trabalho, cada uma das atividades sociais, culturais, esportivas... Mas a vida é fluxo também, como a TV: a tevê não está nem nas grades nem só no fluxo, assim como a nossa existência.

Entre dois blocos de programas televisivos existem tempos-espaços vazios, que são um tempo-espaço, na verdade, cheio de publicidade explícita que não tem existência nas grades. Essa relação meio óbvia entre programa e publicidade relaciona-se a um certo imaginário que circunscreve certas imagens como seres e outras como não-seres.[10] Nas grades, os programas são, como são a casa, o trabalho, a refeição, o lazer. Nas grades publicadas nos jornais, a publicidade não-é, como não-são todas aquelas inúmeras pequenas ou grandes durações que, embora façam parte do nosso dia-a-dia, em geral não as computamos como úteis, finalísticas, porque parecem trânsito para as que são.

A sobreposição da grade impressa e do fluxo dá a ver e ressignifica o ser e o não-ser, o principal e os restos, e permite uma maior aproximação perceptiva do consciente ótico e do inconsciente ótico, instaurando um novo imaginário e uma nova gramática, em cujo interior são não apenas enunciados sentidos éthicos para todas as coisas da vida contemporânea - as que têm e as que não têm sentido -, como também são propostas relações de hierarquia e (as)simetria entre elas, isto é, relações valorativas.

Na grade, a presença de programas que são enunciados ethicamente como educativos, informativos, religiosos, **dramáticos**..., dá vistas a uma perspectiva conteudística de produtos culturais que tem marcado não só as práticas da televisão no Brasil, como também uma forte tendência da crítica e da pesquisa científica. A meu ver, tais funções (sentidos) não estão implicadas naquilo que habitualmente chamamos de conteúdo ou teor dos programas, e também não são exatamente

os programas que molduram tais sentidos. Basta, por exemplo, que os programas sejam sobremoldurados pela programação, ou por qualquer outra moldura (gênero, canal, emissora, publicidade...), para que se produza um violento deslocamento de sentidos, o que me leva a conjeturar sobre os sentidos televisivos de educação, informação, **drama**..., e que, de muitas maneiras, conformam um imaginário social dos campos, não sem conflito e nem sem abalar a tradição dos campos.

Assim, quando se discute o caráter pouco educativo da televisão, em geral a TV é moldurada pela campo da educação, ou com suas molduras, e espera-se dela (a TV) a educação que tradicionalmente se espera das instituições de ensino. Entretanto, ainda que a tevê possa ser utilizada como recurso didático, trata-se de verificar, antes, as refuncionalizações introduzidas pela televisão no campo da educação, causando-lhe certos constrangimentos. O mesmo se passa em relação à política, ao **drama**[11] ... Isto é, a mediação televisiva dos campos sociais é sempre a enunciação de sentidos televisivos para os campos, e não por causa dos conteúdos veiculados. São, em última instância, moldurações televisivas que são oferecidas ao emolduramento[12], inclusive ao emolduramento do emissor[13], e que se tornam compreensivas na medida em que vai se produzindo um novo (ou outro) imaginário referencial.

Sendo um meio frio, envolvente, tátil, líquido, a televisão nos ensina (ou pode ensinar), antes de tudo e a partir de qualquer matéria, como funciona nosso cotidiano em dissolução. Nem tanto pelo que a televisão nos diz sobre a cotidianidade, mas principalmente pelos modos como diz e pelos modos como participa de sua dissolução, modos esses que constituem a gramática televisiva. Essa gramática encontra-se, hoje, como a oralidade para a escrita em outras épocas, e a pesquisa ainda fez muito pouco para sua escritura.

Na grade, estão implicados sentidos éthicos ao **protagonismo**: sentidos de pessoalidade, de individuação, de nominalização - de mediações personais -. A ethicidade anônima, esquiva e volátil da tevê - que na melhor das hipóteses associamos, quando detemos certas informações sobre as mídias e sua história, ao **senhor Roberto Marinho**, ao **bispo Macedo** ou a **Silvio Santos** -, torna-se a ethicidade de certas personalidades televisivas que nomeiam programas. Assim, na grade, a TV Guaíba personaliza-se como Chefe Burke e Flávio Alcaraz Gomes; a TV Pampa/Record como Eliane, Adriane Galisteu, Fábio Jr., o Corvo, Xicão Tofani e Raul Gil; o SBT como os Simpsons, Chaves, Maria Isabel, Chiquititas, Esmeralda, Ratinho, Hebe, Barney, e, é claro, Silvio Santos; a TVE como Lucy e Brackman; a Band como Olga Bongiovanni, Mister D, Silvia Poppovic, Alf, Mr.Bean e Deus (!); e a TV Globo/RBS como Ana Maria Braga, Roque Santeiro, Jô, Xuxa, Didi, Sandy e Júnior e Faustão. São os nomes de ***personas***[14] que medeiam ethicamente a *persona* empresa de comunicação ou - o que é mais surpreendente - a *persona* canal de televisão, e, no conjunto, a *persona* televisão brasileira.

Mais uma vez, um imaginário referencial permite ao leitor entender minimamente as indicações nominais da grade e remetê-las a muitos programas que já estão em nossa memória, antecipando um pouco a leitura com-

preensiva de tal nominação. É no fluxo, porém, que os nomes são expressamente atribuídos a **personagens**, ou a nomes de programas, ou a âncoras de programas, adquirindo um sentido aparentemente lógico, e tornando a grade aparentemente confusa. No fluxo, no entanto, aparecem outras *personas*, muito mais *personas*, que não têm visibilidade na grade, e que, ainda assim, permitem que se pense na razoabilidade da personalização sugerida pela grade.[15]

Quando colocamos sobre a grade e o fluxo a moldura gênero, parece que compreendemos um pouco mais a lógica que organiza as *personas*, pois algumas passam a ser mesmo reais (as personalidades que têm existência real fora da TV) enquanto outras evidenciam-se como ficcionais (personagens do drama). Se o fluxo e, especialmente, se o *zapping* prevalece perceptivamente como moldura, porém, há um embaralhamento das *personas* reais e ficcionais, das *personas* dos programas e dos comerciais, e então aquela aparente confusão nominal presente na grade torna-se tão clara e lógica quanto a lógica dissolvente do fluxo.[16]

Canevacci (1990) fala da **máscara** televisiva e de sua fixidez, cuja expressão se molda a partir do que projetamos subjetivamente sobre ela. Os modos como são construídas tecnicamente essas máscaras - e as *personas* por trás das máscaras - tornariam as *personas* televisivas repetíveis, cópias de si mesmas, **personagens televisivas de si mesmas**. Nesses termos, em última instância, todas as *personas* televisivas, independente de gênero, seriam personagens, algumas interpretando a si mesmas (os âncoras, por exemplo), outras interpretando expressamente outras pessoas (os verdadeiros personagens ficcionais).

Ainda nas nominações televisivas, entre as *personas* ficcionais estão os personagens de HQ, de *cartoons*, e o Alf... E entre as nominações de *personas* reais encontramos o Ratinho e o Corvo... Num outro patamar, Deus... Sabemos que não foi a televisão que inventou a nominação de homens e animais, nem foi ela que deslocou os sentidos nominais atribuídos aos personagens das histórias reais ou imaginárias. Desde as histórias mitológicas, aos contos de fada e à literatura em geral, até aos modos como nos tratamos uns aos outros por apelidos, etc., desde sempre, portanto, e de muitas maneiras - isso vem sendo praticado. Acontece que em tais casos, as nominações e os deslocamentos estão moldurados em molduras sólidas. Na televisão, diferentemente, as molduras movimentam-se umas sobre as outras, deslocando incessantemente os quadros da experiência que produzem os sentidos éthicos, liquefazendo as fronteiras, os limites das molduras - interferindo, portanto, na razoabilidade dos sentidos, que foram enunciados, a princípio, razoavelmente.

Admitindo-se, então, o embaralhamento dos sentidos éthicos das nominações presentes na grade, mas assumindo-as como lógicas, perfeitas para alguma coisa[17], restaria verificar a ethicidade das *personas* televisivas. No conjunto, reais ou ficcionais, há nelas um emolduramento, do lado do emissor, da ***persona* brasileira**, ainda que plural, assimétrica e híbrida. Tal emolduramento, como processo de comunicação, é compreensível na medida do compartilhamento social de um imaginário de brasilidade. Assim,

se, de um lado, a brasilidade enunciada pela televisão torna-se a ethicidade dos brasileiros enunciada pela televisão - o que, obviamente, não é o mesmo que a ethicidade dos brasileiros -, também é verdade, de outro lado, que ocorre a conformação de um imaginário social - uma enunciação televisiva de ***personas* brasileiras**[18], através das quais reconhecemos ou não, como espectadores, a nossa própria e singular brasilidade. São elas que entram em nossas casas em nome da TV, tão **iguais** a nós, tão aparentemente descoladas das molduras, que lhes atribuem tal sentido, e tão individuais como cada um de nós, entregues à sua/nossa própria sorte ou azar pessoal.

Há um aspecto fundamental da programação que fica oculto na grade, fato que contribui decisivamente para muitas das confusões de sentido apontadas, que é a não explicitação do tipo e gênero de programas veiculados. Se fizermos uma rápida tentativa de classificá-los pelo que parecem ter em comum, chegaremos, por hipótese, a novelas, filmes, jornais, reportagens, revistas, seriados, variedades, *shows*, humor, esportes... Ou poderíamos chegar a uma outra tipologia: programas produzidos pela TV e programas apenas veiculados pela TV. Ou ainda: programas e imagens de estúdio e coberturas ou imagens externas. E mais: programas com auditório e programas sem auditório, programas ao vivo e programas editados.

Essas são algumas das especificações dos critérios que de fato determinam a programação antes de tudo. Quer dizer, primeiro, em geral, decide-se que às 20 horas irá ao ar uma novela, por exemplo, para depois decidir qual novela, ou até, antes, qual o tipo de novela: se **enlatada** ou autoproduzida, com quais apelos, qual elenco, etc. (ver, por exemplo, Daniel Filho, obra citada). Existem, portanto, duas grades: uma matriz - um molde, mais permanente - que tipifica e estrutura uma programação virtual; e outra, que atualiza esta, que lhe dá existência televisível, e que parece multiplicar os sentidos éthicos dos programas. Também a grade matriz é reconhecida minimamente graças ao imaginário que já se constituiu em relação à programação. Podemos não saber qual novela está no ar, mas sabemos quando uma novela está no ar.

O que estou querendo dizer, em síntese e finalmente, é que a grade matriz é que verdadeiramente estrutura a programação das emissoras; que a programação virtual que ela tipifica e estrutura é atualizada pelos programas que efetivamente vão ao ar com os títulos que vemos nas grades publicadas nos jornais, nas quais a grade matriz permanece oculta; que há áreas/tempos mais sólidos e áreas/tempos mais fluidos nas grades das diferentes emissoras; que os sentidos éthicos implicados na programação estão implicados nas duas grades e no fluxo; que a grade matriz é possivelmente a moldura das molduras e, também, a moldura que as emissoras, umas mais que outras, mais resistem em alterar.

É nela, também, que se dão a ver com toda a clareza as questões éthicas que estão colocadas às cenas, aos atos e aos protagonismos contemporâneos. Ainda que se trate, em cada caso, de uma ethicidade televisiva sitiada num mundo televisivo, há muitas implicações de tais imaginários no imaginário de drama que estivemos acostumados a ver referenciado pelo teatro e pela dramaturgia, e não o contrário, como acreditava-se no início da televisão no Brasil.

NOTAS:

[1] Nos termos de Bergson (1999).

[2] Subjetividades virtuais (durações, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas).

[3] Os promos, os comerciais, as vinhetas de emissora e programas...

[4] Para constituir-se e instituir-se como **estrutura matricial**, a programação televisiva engendrou algumas práticas de repetitividade, um passo decisivo para organizar a produção e fidelizar a espectação.

[5] Molduras, quase-molduras e molduras virtuais, em geral sobrepostas, que instauram, no interior de suas bordas ou manchas (incluindo aí as molduras-filtro), territórios de significação.

[6] Ainda que a televisão não tenha inventado essa estrutura, com a televisão ela tornou-se mais perceptível.

[7] Se, como diz Sodré (2001), o que está em jogo com a televisão é uma administração do tempo do sujeito, e que o essencial da televisão seria a maneira como ela organiza e como se organiza, também é fato que tal organização vai para muito além da administração do tempo.

[8] Multiplicação e convergência (ou sobreposição) de tempos diferentes num mesmo quadro de experiência.

[9] Multiplicação e convergência (ou sobreposição) de lugares diferentes num mesmo quadro de experiência.

[10] Lugares e não-lugares, nos termos de Augé (1994), talvez, ou lugares e lugares vazios, nos termos de Bauman (2001). Prefiro designá-los como seres ou não-seres para ressaltar o caráter éthico dessas durações.

[11] Por exemplo, seria muito interessante pensar-se nas implicações colocadas à função do drama, como o entende o Teatro, pelo contra-drama praticado no **Linha direta**, programa da TV Globo produzido pelo Núcleo de Jornalismo e pelo de Dramaturgia da emissora, no qual a tecnologia - que inclui uma poderosa voz *off* - é o mais importante protagonista das histórias **reais** encenadas.

[12] Agenciamento dos sentidos, que é pessoal e culturalmente referenciado.

[13] Estou chamando a atenção para o fato de que há sentidos enunciados pela televisão que, possivelmente, nem o emissor compreenda. Também as emissoras, quando incluem em sua grade um programa educativo, por exemplo, tendem a raciocinar tradicionalmente em relação à educação: trata-se, em geral, de uma aula, de uma disciplina. Esse sentido ético de educação, no entanto, foi há muito superado na prática pela própria televisão.

[14] Canevacci (2001) sugere que a proliferação de TV-*closes* poderia ser a unidade de medida na época da comunicação, que não substituiria a moeda, mas estaria relacionada a ela. Para ele, estariam surgindo novos intermediários culturais, aqueles que têm no *visus* seu meio específico, sendo que essas novas figuras - ensurdecedoras, prepotentes e egoístas - procurariam destruir a mídia-elite tradicional...

[15] Lembremos que a TV tem essa coisa de querer ser um membro da família, uma pessoa a mais em nossa casa: não uma pessoa qualquer em certo sentido, mas uma pessoa importante, central, convergente; mas qualquer pessoa, sim, de tal forma que ninguém se sinta constrangido de recebê-la como hóspede, parente, ou amigo - alguém familiar em qualquer família, o que de muitas formas passa pela exposição de tais e tantas *personas*.

[16] É claro que tal dissolução não ocorre apenas em relação às *personas*. Já se disse que isso não ocorre em relação ao cinema, ou em relação ao teatro, sobre os quais sempre temos a certeza de tratar-se de uma ficcionalização, e que em relação à TV o embaralhamento produz uma dissolução do real, principalmente na medida em que a televisão proclama a sua verdade como a verdade do mundo de que fala.

[17] Nos termos de Howard Becker (1993).

[18] Inclusive dos mais anônimos, que são feitos participantes do espetáculo nos programas de auditório.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUGÉ, Marc. *Não-lugares:* introdução a uma Antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BECKER, Howard. *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais.* São Paulo: Hucitec, 1993.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Antropologia da comunicação visual.* Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERNÁNDEZ, Manuel Carlos. *Influencias del montage en el lenguaje audiovisual.* Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufi, 1997.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem.* São Paulo: Cultrix, 1999.

SODRÉ, Muniz. A televisão é uma forma de vida (entrevista concedida a Paulo Cirne Caldas). *Revista FAMECOS:* mídia, cultura e tecnologia (Faculdade de Comunicação Social), Porto Alegre: EDIPUCRS, nº.16, p.18-34, dez. 2001.

RENA MIRECKA A SABRINA CUNHA

Este depoimento faz parte da pesquisa de mestrado **O drama no corpo – autonomia e identidade expressiva do ator**, *defendida em dezembro de 2002 na USP, por Sabrina Cunha, atriz formada pela USP e Mestra em interpretaçao teatral, tendo como orientador Armando Sérgio da Silva. Sua publicação foi autorizada pela autora. Atualmente reside em Florença – Itália onde desenvolve espetáculos de teatro-dança com a companhia Ottoteatro.*

Rena Mirecka, atriz polonesa, integrante do grupo teatral de Jerzy Grotowski na década de 60, fala de dedicação e doação, através de sua experiência com Grotowski no teatro. Tal depoimento representa um registro histórico e possibilita observarmos um caminho de coragem, entrega, simplicidade.

Naturalmente, ali eu cheguei como uma menina, trazia todos os sonhos de uma moça e também a grande natureza do lugar de onde nasci. Eu era acostumada a estar no campo, no sol, em meio às árvores e com gente simples, eram os vizinhos, meus queridos como minha mãe e meu pai, também em meio a maravilhosos animais que respiravam plenamente com todo o seu corpo. Tudo isso eu cuidei de conservar, de defender para que não me fosse tirado pelo mundo de fora. Ao nível dramático, todo o estudo que fiz na escola teatral continha esses elementos – do lugar de onde eu nasci. Acredito que existe uma certa porta que te conduz à essa vida e a viagem através desta vida é o conhecimento de si mesmo.

Eu saúdo todos vocês que estão aqui e todos aqueles que não estão mais e agradeço àqueles por quem eu me iniciei seguramente num especial caminho de abertura. Grotowski foi capaz de ver, tocar o que tinha em mim, na minha timidez, essa minha capacidade de infiltrar-me no silêncio.

Devo confessar que para mim não é fácil falar, é mais fácil mover-me, mas naquela época ainda não se tratava de um movimento orgânico. Havia uma espécie de fechamento tímido, um embaraço, e isso fazia com que meu movimento fosse artificial. Essa foi a primeira coisa que Grotowski me ajudou a liberar. A liberar um dom que havia dentro de mim, que vinha da natureza. Sobretudo Grotowski tinha uma grande paixão em conhecer, eu não sabia o que conhecer, como conhecer. Ele, na sua grande inspiração, em suas provocações dolorosas, pois aquilo que propunha que fizéssemos era completamente fora da vida normal, cotidiana e ao mesmo tempo era uma viagem ao nosso **eu** desconhecido. Por isso, se fosse capaz de descobrir a centelha da motivação, era possível permitir-se navegar nesta forma de aventura; sobre a base de um tema definido, coligado a motivos pessoais, às vezes dava certo, às vezes não. Além do que, era necessária a aceitação, a consciência da divisão que havia na vida fora do nosso teatro. Sentia muito a barreira entre as pessoas e eu gostaria de viver normalmente, porque isso contrastava com o ritmo da minha pulsação, da minha reação, do meu impulso. Com isso, muito cedo no meu trabalho no teatro, eu entendi que para me sentir segura, deveria verdadeiramente doar algo. Na minha juventude eu não tinha a experiência que tenho hoje, penso que tinha uma continuação de uma outra vida e dentro de mim, na minha fonte interior, tudo isso era presente.

Claro que era necessário o grupo e a presença vigilante de Grotowski para me permitir **ser** dentro desse processo, que acontecia em mim e me era desconhecido e que me lançava a novos horizontes. Isso me permitiu entrar em algo que me tirava o chão. Eu tinha confiança nele, em meus colegas e tinha confiança em mim. Por quê? Como era possível? Era tudo pouco claro e ilógico, mas meu coração compreendia. Penso que o que consegui transpor ao exterior era uma determinada estrutura que tinha em si uma força vital – isto era o amor.

Permito-me dizer-lhes: do início ao fim era um vulcão, de grande coragem, de um processo que me tomou e não era possível controlá-lo logicamente e nem limitá-lo racionalmente; podemos imaginar isso como sendo uma onda no oceano que leva uma pequena barca. Sem dúvida essa avalanche emotiva podia também me engolir, mas por outro lado tinha um grande trabalho sobre a técnica, graças aos colegas que me conduziram de maneira muito responsável com diversos exercícios.

A nossa preparação era muito cuidada, muito detalhada, com exercícios sobre partes específicas do corpo que duravam meio dia, às vezes até a noite, às vezes um dia e uma noite, às vezes até quando nascia o sol; depois eu ía a um bar comer alguma coisa e não sabia o que poderia acontecer quando voltasse, quanto tempo ainda haveria de trabalho.

Este trabalho sobre detalhes do corpo era feito até o período em que o corpo pudesse conhecer o alfabeto destes exercícios, a partir daí os exercícios não eram mais técnica, eram uma música que o processo interior compunha em diversas estruturas e então nascia a nossa pesquisa individual para o espetáculo. As ações do espetáculo ***Akrópolis***, para mim, era um retorno à minha infância rural, de onde eu vinha. Este trabalho tinha minhas esquinas, meus sótãos, meus buracos e também a irresponsabilidade mágica de uma criança. Eu acredito ainda hoje nesta criança mágica, que naquela terrível luta precisava ser extremamente precisa e concreta, verdadeira e autêntica. Entendo que estas raízes de infância formavam como um filme diante de meus colegas. Hoje se fala muito de que coisa era a improvisação, como se buscava, devo dizer que o fundamental era fazer interiormente, com a concentração, a sua própria associação, seu motivo íntimo, pessoal e às vezes doloroso. O contato com os colegas de cena do espetáculo, acontecia através da vibração desta motivação. Tudo isso é belo, mas de uma dificuldade enorme e após 20 anos em que o livro do teatro se fechou, eu procurei algo que me permitisse não ficar assim tão cansada, eu deveria mudar aquele tipo de treinamento da possibilidade criativa do trabalho do ator e esquecer o que eu fiz por 25 anos. Este é o grande caminho de uma pessoa simples, Grotowski escavava em nós a humanidade.

No trabalho, durante o período em que eu havia assumido a responsabilidade de continuar a atividade corporal, colegas de diferentes teatros me perguntavam: Dá-me um exemplo concreto, que coisa é esse seu **processo interior**, a que se pode comparar?

Esclareço, aqui, que coisa era essa grande autenticidade, para mim só existe uma comparação deste trabalho na vida e todos nós aqui vivemos isso: quando o botão da flor desabrocha, quando um homem e uma mulher são tocados pelo amor, neste momento há a energia entre o céu e a terra; aqui não se pensa, inicia-se uma relação e quanto mais forte e verdadeira, mais se obtém a plenitude. E muito similarmente para doar a própria vida no processo criativo é necessário amor e trabalho[1].

NOTA:

[1] O depoimento da atriz foi colhido no evento ***Jerzy Grotowski: passato e presente di una ricerca***, realizado em outubro de 2001 em Pontedera, Itália. A tradução da língua italiana para o português, foi feita pela atriz pesquisadora Sabrina Cunha.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA

CHICO PELÚCIO

A entrevista com Chico Pelúcio, diretor do espetáculo *Um Trem Chamado Desejo*, encenado pelo Grupo Galpão de Belo Horizonte, Minas Gerais, foi realizada por Flávio Mainieri e Márcio Müller (bolsista PIBIC/CNPq),em setembro de 2001 no Teatro São Pedro, enquanto o grupo fazia aquecimento para o espetáculo a ser encenado à noite, durante o Porto Alegre Em Cena. A transcrição foi efetuada por Paola Oppitz (bolsista PIBIC/CNPq) e a revisão foi realizada por Flávio Mainieri, Paola Oppitz e Fernanda Pacini.

CENA – Inicialmente, gostaríamos que tu contasses como foi a formação do grupo, como foi o encontro dessas pessoas para realizar esse trabalho e há quanto tempo existe o grupo.

CHICO PELÚCIO – O grupo tem 19 anos, e completaremos 20 anos de formação no próximo ano. O grupo inicia em 1982. Dois diretores alemães do Teatro Livre de Munique passaram por Belo Horizonte, deram uma oficina e montaram uma peça de Brecht. Na oficina, passaram várias técnicas de trabalho de rua, desde perna-de-pau à intervenção sonora, utilização de instrumentos, enfim, algumas possibilidades. Paralelo à oficina, ocorreram várias intervenções teatrais em Belo Horizonte além da montagem da ***A Alma Boa de Setsuan.*** Vários atores de Belo Horizonte participaram da oficina. Os alemães foram embora. Alguns atores que passaram pela experiência e que já vinham pensando na possibilidade de desenvolver um projeto, uma pesquisa a médio, a longo prazo se juntaram para principalmente desenvolver a linguagem de rua. Contrariando o que Aderbal Freire Filho chama de **elenco de morte anunciada**: reúnem-se algumas pessoas, fazem um espetáculo e depois vão embora. Éramos jovens, irreverentes, sem espaço no teatro oficial da cidade, nos poucos teatros que existiam não conseguíamos ganhar as concorrências, enfim, entrar em cartaz. Existia uma abertura política na época em que a popularização da cultura, a intervenção no espaço público instigava muito aquele bando de universitários que se juntou para desenvolver uma linguagem de rua e pensar possibilidades de um projeto a médio, a longo prazo. Ao longo desses dezenove anos, a questão da linguagem popular, do teatro de rua, de espaços não convencionais, foram uma constante no trabalho do Galpão. Não que seja só isso, mas a gente sempre volta a beber dessa água, até por necessidades artísticas, a gente já tem mergulhado em Nelson Rodrigues, por exemplo, uma tragédia rodrigueana: ***Álbum de Família***. Montamos em 1988, 1989, com uma linguagem hermética, uma tragédia, palco, só palco. A gente vem revezando, desde então, palco-rua, sucessivamente, até por necessidade artística, de crescimento dos atores. É um grupo de atores e isso é uma informação interessante, nós somos atores e temos trabalhado com vários diretores convidados. Isso nos deu uma possibilidade de trocar experiência com diretores

diferentes. De certa forma isso vai acumulando um residual, digamos, inconsciente quase, na experiência e na informação de cada ator e do grupo como um todo. É um aspecto legal, mas também tem seus problemas. A falta de um diretor fixo tem alguns problemas. Com o acúmulo de experiência ou do envelhecimento nosso, a gente tem tentado abrir espaço para nós mesmos ou dirigir ou atuar na área de figurino, luz, etc. Então o Eduardo Moreira dirigiu o ***Molière Imaginário***, e esse último trabalho ***Um Trem Chamado Desejo*** eu dirigi. Temos tentado desenvolver-nos nesse sentido. Sem dúvida o que segura, o que norteia, e cria a liga de sustentação entre nós ao longo desse tempo é o projeto artístico comum. É uma linguagem, uma possibilidade. É claro que vai somando depois a questão da estrutura, de produção, de segurança, de uma série de coisas, mas acho que o que está por trás disso é uma proposta artística comum a todos nós.

CENA – E a formação dos membros do grupo? Vocês passaram por uma escola de teatro, vocês têm uma formação formal, digamos, acadêmica?
CP – Na sua grande maioria, nós nos formamos dentro do próprio grupo, trabalhando. Cada pessoa trazia uma certa experiência, o único que passou formalmente por uma escola, que foi o Teatro Universitário na Universidade Federal de Minas Gerais, foi o Toninho (Antônio Edson). Todos fizemos cursos esporádicos, depois de o grupo estar formado fizemos muitas oficinas, muitos encontros, muitos cursos, mas nenhuma formação acadêmica. A formação se deu através desses trabalhos, com diretores, com oficinas, vendo muita coisa. Foi assim que mais ou menos nos formamos, apesar de muitos integrantes do grupo já terem experiências anteriores. Alguns vieram da dança, do balé, têm uma formação de corpo calcada muito na dança. Outros já vinham trabalhando com outros grupos, em outras montagens e que foram somando essas experiências ao grupo.

CENA - Como o grupo sobreviveu nos anos de formação?
CP – Na verdade, a questão de sobrevivência do grupo aconteceu não no início, mas a partir do quarto ou quinto ano é que percebemos que podíamos nos dedicar 24 horas ao grupo, o que se deu de uma forma muito interessante, pois já tínhamos feito teatro na rua, no palco, e montamos uma outra peça de rua, que pelo fato de poder ocupar qualquer espaço, esse espetáculo revelou-se como uma possibilidade de sobreviver, porque abriu um mercado que não era o **oficial** de bilheteria, de anunciar, esperar... A gente abriu um mercado de trabalho nas escolas, na prefeitura, associações de bairro, aniversários, festivais, enfim, todo tipo de evento em que éramos chamados para apresentar. Isso propiciou a sobrevivência de cada um, foi aí que começamos a abrir mão de patrocínio materno e paterno para se dedicar e tocar a vida só com o grupo, e hoje todos nós praticamente nos dedicamos só ao grupo, ao teatro. Muitos fazem alguns trabalhos esporádicos, mas a prioridade é o grupo.

CENA – Vocês têm alguma subvenção oficial ou não?
CP – Não. A única coisa com que contamos do poder público são as leis. A verdade é essa. Hoje, a cultura está relegada às leis de incentivo e ao mercado. Temos dois patrocínios. Em 1992, quando já tínhamos uns doze anos de vida, tivemos o primeiro patrocínio significativo, que foi de um banco do estado de Minas Gerais, o Banco de

Crédito Real de Minas Gerais. Um banco de capital misto, que fez o primeiro patrocínio e nos possibilitou pela primeira vez ter um salário fixo, uma ajuda de custo, produção regular para espetáculo, um planejamento financeiro, adequando nossos projetos a esse planejamento. De 1994 em diante, percebemos que não conseguiríamos mais viver sem patrocínio, pois a equipe cresceu, o grupo aumentou, a demanda também. Passamos por uma fase em que as leis estavam começando a se concretizar e foi muito difícil porque o banco foi privatizado e passamos para a Telemig. Durante um tempo tivemos o patrocínio da Telemig Celular e da Petrobrás, hoje temos o patrocínio da Petrobrás, o que nos possibilita sobreviver, ter um custo básico pago. Temos que fazer espetáculos, vender espetáculos para complementação salarial, complementação dos projetos e também temos um centro cultural, que é uma pequena escola chamada Galpão Cine Horto. Trata-se de um cinema antigo que reformamos e fizemos um teatro de 200 lugares, um cinema de 70 lugares e três salas de ensaio, mais uma oficina de marcenaria. O centro cultural também desenvolve durante o ano todo vários projetos, vários cursos, temporadas de espetáculo... Tudo também mantido pelo patrocínio.

CENA – No espaço cultural o grupo monta espetáculos para um palco tradicional? Nos fale na relação que vocês fazem muito bem entre a linguagem do espetáculo de rua — ou uma forma popular de espetáculo — e uma linguagem de um teatro mais tradicional, para palco italiano.

CP – Talvez uma das poucas coisas que conseguimos definir quando está começando uma montagem é se o espetáculo vai ser de palco ou de rua. Muitas vezes definimos o diretor e já sabemos a opção. Quando a gente pensa em rua, não sabemos de início se o espetáculo vai ser viabilizado no palco, pensamos numa linguagem de rua e como chegar a esse espectador de rua, que é heterogêneo, dispersivo, enfim, a rua determina realmente uma linguagem. Não se pode desconsiderar isso. A gente pensa para rua e inclusive os últimos espetáculos que a gente montou foram adaptados e funcionaram no palco.

E quando montamos palco, é palco. Claro que o diretor, nessas empreitadas, pensa também nessa vertente. Essa transição da rua para o palco, quando se trata de comédia, tem um facilitador. Na rua tudo é muito aberto, muito direto, o ator deve estar atento à inexistência da quarta parede, ou seja, tem que estar atento para eventualidades que acontecem. Quando você traz isso para o palco, traz um frescor que a rua tem, desse ator que está em cena e está presente naquele momento real, não no ficcional. O momento real é aquele em que se está na rua e tudo pode acontecer. Então isso dá um estado de presença para o ator que irradia para o espectador. E quase sempre quando fazemos essa transferência da rua para o palco, o ator traz um pouco esse estado que facilita a comunicação, facilita a comédia, facilita essa relação ator-espectador.

CENA – Ainda pensando em cima disso, me parece que vocês imprimem uma certa brasilidade nos espetáculos que fazem. E nesse espetáculo que estão mostrando aqui* Um Trem Chamado Desejo *a questão da brasilidade, de uma linguagem teatral brasileira, se é que existe, parece estar muito relacionada com a inspiração do teatro de rua, e que vocês se apropriam muito bem disso quando trazem para o palco essa inspiração de um veio popular.

CP – Nós nunca teorizamos sobre isso. Não é

uma informação que já tenhamos processado intelectualmente, isso da brasilidade. O Gabriel Vilela, que nos dirigiu em ***Romeu e Julieta*** e ***A rua da amargura***, depois que assistiu esse espetáculo ***Um Trem Chamado Desejo*** disse que o que mais gostou foi a brasilidade do humor e da interpretação. Se for para traduzir, acredito que de certa forma, essa experiência popular de rua deixa o ator impregnado de algumas informações e esse espetáculo especificamente teve um processo de trabalho muito coletivo no sentido de que os atores, na sua grande maioria, criaram os seus próprios personagens. O texto foi passado de improvisações exaustivas e reelaborado o tempo todo e quando se está em um processo de criação se sabe que para chegar a algum lugar interessante se tem que perder o pudor e passar pelos clichês. Passando por isso, chega-se em algo que corresponde à sua formação cultural, à sua cultura, à sua vivência. Quando se chega nisso de uma forma espontânea e sincera, chega-se também numa tradução do que é o grupo, do que é cada um de nós dentro do grupo e de como a gente vê essa realidade que a gente trabalha em ***Um Trem Chamado Desejo***. Talvez isso tenha trazido essa coisa da brasilidade, um humor mais identificável pelo espectador.

CENA – E a relação de vocês com o texto escrito? O grupo já trabalhou com Nelson Rodrigues, Shakespeare, Molière... Então de que forma vocês se relacionam com o texto no processo de criação do espetáculo?

CP – Em relação ao texto, por exemplo, em ***Álbum de Família*** que foi em 89, a gente trabalhava a linguagem de rua com um apelo muito forte a uma linguagem visual, a uma linguagem sonora, com percussões, com técnicas de circo... Foi um momento em que a gente percebeu que precisava trabalhar o texto, um bom texto. Até hoje a gente acredita que tem muita necessidade de trabalhar um bom texto. E o ***Álbum de Família*** veio muito nesse sentido, de mergulhar onde somos frágeis, onde não sabemos, onde precisamos crescer. A partir daí, cada processo foi um processo específico. Com o Gabriel Vilela, por exemplo, tivemos um processo com o ***Romeu e Julieta*** muito interessante, onde num determinado momento da montagem, até por uma definição do Peter Brook, que fala que ***Romeu e Julieta*** é uma tragédia da precipitação, resolvemos achar a precipitação no texto, em como dizer o texto. Ele esticava uma barra em cima de uma pinguela e a gente ia para cima se equilibrar e dar o texto, fazendo todos os diálogos se equilibrando nessa corda bamba. À medida em que a gente ia se sentindo confortável, ele ia dificultando, diminuindo a barra, tapando o olho, colocando objetos para que o texto aparecesse com esse frescor ou com essa ansiedade da precipitação. Mesmo na montagem não tendo a pinguela, ele esteticamente manteve os atores desequilibrados o tempo todo. ***A Rua da Amargura*** foi um texto clássico de circo, e o Cacá [Carvalho] também teve um processo com ***Partido***, que foi o nosso penúltimo espetáculo, em que ele trabalhou muito a ação; o texto chegou praticamente nos últimos dias antes da estréia, pronto, acabado. E com o Abreu [Luis Alberto – dramaturgia de ***Um Trem...***] a gente foi criando o texto junto, improvisávamos as situações. Pensamos num roteiro e montamos um *workshop* com a idéia do roteiro que ia até a metade da história. O Abreu assistiu, fez um roteiro amarrando início, meio e fim do espetáculo. A gente pega uma cena, improvisa em cima dela, chega num esboço da cena, com diálogos, com texto montado e ele assiste e retrabalha em cima disso. A

última parte do espetáculo, ele fez o texto sozinho. O Abreu trabalha com isso – é um grande dramaturgo o Abreu – e tem esse processo que ele vem desenvolvendo que chama colaborativo, em que as coisas acontecem simultaneamente, e ele defende que esse processo, quando o texto chega no seu formato final, já passou por tanta experimentação que já chega mastigado na boca do ator. O ator já sabe o que está falando e porque está falando. Então foi um processo muito legal.

Nós temos um núcleo de dramaturgia na nossa escola e outro de direção, quem está coordenando a direção é o Aderbal Freire Filho, que está nos ajudando a montar esse núcleo. O Aderbal, que já estava meio desesperado no último encontro, falou *olha gente, acho que seria muito bom que uma hora vocês assumissem o texto tal como ele é, que se pegue um texto bom já previamente escrito e se trabalhe.* É uma experiência que talvez seja necessária. Ficar passando pelas ações primeiro... Acredito que todo ator, e todo diretor também, já que nesse caso trata-se de uma oficina de direção, deveria trabalhar essencialmente o texto.

CENA – E em relação à criação de cenários e figurinos, existe um cenógrafo, um figurinista ou é um trabalho de equipe?

CP – Nos últimos dois espetáculos ***Um Trem Chamado Desejo*** e ***Partido***, nós trabalhamos com o Medina, que fez cenário e figurino. Normalmente a gente convida figurinista, cenógrafo, isso fica muito em função do diretor. Trabalhando com o Cacá [Carvalho, diretor de ***Partido***], fica-se naturalmente submetido ao que o diretor quer, pois não adianta ter um cenógrafo que não fala a mesma linguagem daquele diretor. Por isso temos um núcleo de atores e montamos o resto em função da direção. Temos um núcleo mais fixo que trabalha voz e música com a gente, que é a Babaia, Hernani Maleto e Fernando Musi. Também temos uma equipe de iluminação composta por dois técnicos que já trabalham com a gente, que são Alexandre Galvão e Vladimir Medeiros, que já vêm criando ao longo dos últimos espetáculos.

CENA – Quando vocês montaram **Um Trem Chamado Desejo,** ***o cenário concebido para o espetáculo funciona muito bem no palco italiano e funcionaria também na rua. Houve essa preocupação?***

CP – Sim, ele funciona. Mas não fazemos esse espetáculo na rua, mas em ginásio coberto. Temos um projeto e com ele viajado muito pelo interior de Minas. Quando estávamos montando o espetáculo, me preocupei muito em pensar uma estrutura que viabilizasse a realização do espetáculo em espaços não convencionais. Mesmo porque já temos um público no interior de Minas, e gostaríamos de manter essa relação até como possibilidade de mercado de trabalho. Não me preocupei muito em sair de um teatro que possuísse todas as condições técnicas para um ginásio coberto. Não pensamos para a rua, e acho difícil fazer na rua esse espetáculo, apesar de ser possível, de ter condições muito teatrais. Ele foi pensado para espaços não convencionais, fechados e que não tenham uma estrutura. Nós quase temos que levar uma estrutura de palco, levamos uma estrutura frontal com os boxes em que a gente pendura uma iluminação frontal e o som. O resto está todo lá na estrutura do espetáculo.

CENA – Vocês apresentaram **Romeu e Julieta** ***no Globe Theater. Como foi a experiência?***

CP – Foi muito legal. Foi no ano passado no festival que chama ***Globe to Globe***, que se desenvolve durante o verão, e fomos a terceira ou quar-

ta companhia convidada para se apresentar no festival, que acontece em julho. Fizemos dezesseis apresentações para um público essencialmente inglês, lotado quase sempre, emocionante. O mais curioso é que o palco elizabetano é uma mistura do palco italiano com a rua. Tem a concentração que um teatro fechado proporciona e tem a espontaneidade que a rua oferece. As pessoas assistem ao espetáculo grudadas no palco, te olhando, comendo, bebendo. Teve o caso de um casal que foi comemorar o casamento assistindo a peça, a noiva, vestida de noiva, a mãe da noiva bêbada desmaiou no meio do espetáculo. Há um frescor, foi uma experiência incrível. Poder ver o espectador, como na rua, de dia, sem luz artificial. Tivemos ótimas críticas, cinco ou seis críticas do espetáculo e todas elas muito boas. E alguns prazeres, tipo: havia uma montagem de ***A Tempestade*** que acontecia antes do nosso, das três às seis da tarde, quem protagonizava era a Vanessa Redgrave, então a gente se encontrava, se cruzava, enfim, bobagens que são muito gostosas de serem vividas e contadas.

CENA– E o espetáculo era legendado?

CP – Não. Em português. As pessoas entendiam. Isso é uma coisa legal do teatro, estabelecer algum tipo de comunicação que faz com que o espetáculo tenha essa força universal. Quantos espetáculos eu já vi em outra língua que eu não entendo e, de repente, está estabelecido um contato. Eu vi um espetáculo do Peter Brook em Madri, que era falado em francês e legendado em espanhol. Eu não falo nada de francês e comecei a ler a legenda em espanhol, mas, no meio do espetáculo, eu percebi que não lia mais a legenda e que estava entendendo tudo.

CENA – Gostaríamos de saber a respeito do filme que vocês projetam em* Um Trem Chamado Desejo. *O filme é feito com atores da televisão. Os comentários dos atores da trupe são muito interessantes. Em relação ao cinema feito em Porto Alegre, nota-se que a primeira preocupação para a composição do elenco é convidar um ator reconhecido nacionalmente, e o talento local fica reduzido à figuração, ou então não aparece. Pela colocação de vocês no espetáculo, percebe-se que em Minas acontece também esse fenômeno, que acreditamos muito característico de um país-cidade periférico, um país que tenta afirmar-se.

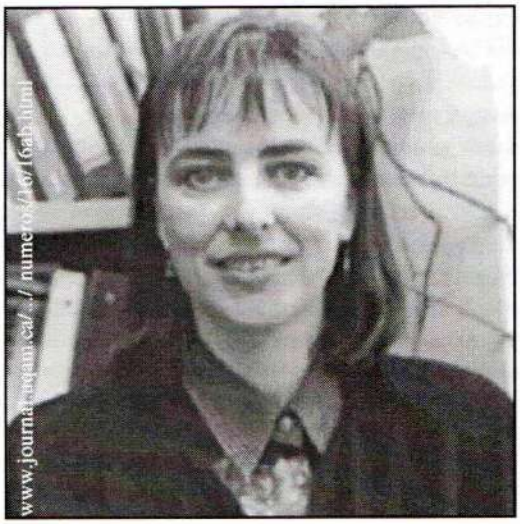
CP – Acredito que esse é um fenômeno do Brasil inteiro, do mundo inteiro. Chamamos basicamente os atores que são nossos amigos e contamos um pouco a nossa história. Se tem algo de autobiográfico na peça é essa história do Galpão com o cinema. Já fizemos vários longas e raramente aparecemos de fato, ou foi cortado na edição ou foi desfocado. Então a gente brinca um pouco com essa nossa história. Essa visão é um pouco de falta de oportunidade, ou talvez de risco. A idéia básica ali foi de chamar o mais conhecido, que tem mais experiência. É uma brincadeira onde a gente se dá o direito de se auto-ironizar.

CENA – Em Belo Horizonte existem outros grupos como o de vocês ou é como aqui em que o diretor convida atores para montar um espetáculo e fazer uma temporada?

CP – Diferente do Rio de Janeiro e de São Paulo e muito parecido talvez com Porto Alegre e Curitiba, Belo Horizonte é um ótimo hospedeiro para grupos. Talvez pelo fato de estar longe do assédio da TV, é um bom lugar para se trabalhar em grupos. Existem alguns grupos em BH que traba-

lham já há algum tempo, e eu acredito que essa é a única forma de se sobreviver de teatro, com uma proposta a médio e longo prazo que te possibilite não só a questão artística, como a questão de produção. Em Belo Horizonte há muitos grupos. Politicamente é tudo meio dividido lá. Alguns estão um pouco atrelados à Prefeitura, outros não. Os grupos têm tentado produzir sem muito apoio público, de verbas oficiais. São grupos que já vêm trabalhando há alguns anos e que são significativos na produção teatral de BH. Até mesmo o teatro comercial acaba formando uma estrutura de produção, ou uma estrutura de elenco. Mas é uma cidade que luta ainda por um mercado a ser estabelecido.

SYLVIE FORTIN



Sylvie Fortin é professora no Departamento de Dança da Universidade do Quebec em Montreal (UQUAM) desde 1986. Doutora pela Universidade Estadual de Ohio, Estados Unidos, diplomada do Método Feldenkrais, possui igualmente uma variedade de experiências em outros métodos de Educação Somática como o de *Alexander*, o *Body Mind Centering*, a *Ideokinesis*, o *Kinetic Awareness* e *Bartenieff*. Seus interesses de pesquisa se apoiam sobre a contribuição da Educação Somática[1] para a formação do intérprete, as metodologias de pesquisa em dança e a educação artística de jovens para a representação coreográfica. Em outubro de 1999, Sylvie Fortin esteve no Brasil juntamente com o professor e bailarino Warwick Long (Universidade de Otago/ Nova Zelândia) para ministrar palestras e oficinas nas cidades de Campinas, Porto Alegre e Cruz Alta.

Em 22 de maio de 2002, em Montreal, no Canadá, Sylvie Fortin foi entrevistada por Mônica Dantas* e Suzane Weber**. Sylvie falou sobre sua experiência em Educação Somática e também sobre o processo criativo do bailarino e do ator.

A Educação Somática

Suzane Weber

A Educação Somática[1] é uma disciplina em emergência, que se constitui a partir da reunião de diferentes práticas de educação pelo movimento, tais como os métodos desenvolvidos por F. Matias Alexander[2], Moshe Feldenkrais[3], Irmgard Bartenieff[4], entre outros. Embora alguns desses métodos sejam praticados já há algumas décadas, a Educação Somática começa a se constituir como área de estudo e de investigação acadêmica a partir dos anos oitenta. A partir de então, um dos objetivos da Educação Somática tem sido o de conciliar o saber adquirido através da experiência corporal direta e o conhecimento objetivo do corpo, produzido cientificamente. De um modo geral, os métodos de Educação Somática desenvolvem um trabalho de refinamento da sensação e percepção do movimento com o objetivo de aperfeiçoar a consciência do corpo. Uma das áreas onde a Educação Somática encontra uma aplicação fecunda é o ensino da dança. Segundo Sylvie, há inúmeras razões para que professores, coreógrafos e bailarinos se interessem pela Educação Somática. Ela destaca, entre outras, a melhoria da técnica, a prevenção e tratamento de lesões e o desenvolvimento das capacidades expressivas. Atualmente, grande parte das instituições voltadas ao ensino da dança e à formação de bailarinos incluem em seus currículos a Educação Somática. É o caso da maior parte dos cursos universitários em dança, mas também de instituições como o Conservatório Nacional Superior de Dança de Paris. Do mesmo modo, diferentes tendências da dança contemporânea como o ***Contact Improvisation***[5], a obra da coreógrafa Trisha Brown[6] e muito do que se produz no contexto da **nova dança** na Europa e no Canadá, utilizam diferentes práticas somáticas como preparação corporal e mesmo como método de investigação para a criação coreográfica.

*Mônica Dantas é bailarina, professora da Escola de Educação Física da UFRGS e doutoranda em Estudos e Práticas Artísticas na Université du Québec à Montréal (Canadá).
**Suzane Weber é atriz e bailarina. É professora do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS, Mestre em Ciências do Movimento Humano pela ESEF/UFRGS.

Tradução de Laura Cattani, Bacharel em Interpretação Teatral pelo Instituto de Artes da UFRGS.
Notas elaboradas por Suzane Weber e Mônica Dantas.

CENA – Como você entrou em contato com a Educação Somática e como foi este percurso?
SYLVIE FORTIN – Antes mesmo de ter uma carreira como bailarina profissional, eu sempre me interessei pela dança para crianças. Eu ensinava dança criativa para crianças e depois de muitos anos havia desenvolvido a habilidade para conseguir fazê-las se expressar, fazê-las dançar. Mas chega o momento no qual a criança deve ter alguma técnica, ou seja, dominar habilidades corporais e não somente habilidades expressivas. É delicado separar as duas coisas, mas, enfim, vocês entendem o que eu quero dizer. Então, assim que as crianças passavam para uma técnica, seja o balé, seja a dança contemporânea, é como se elas perdessem essa espécie de mágica expressiva, de expressão do interior da pessoa, e eu me dizia que devia haver certamente alguma maneira de acompanhar a criança no desenvolvimento de suas habilidades técnicas, mas ao mesmo tempo manter essa espécie de ligação particular, uma relação com a sua sensibilidade. Foi nesse momento que eu me interessei pela Educação Somática, pois eu pensei que essa tomada de consciência corporal que desenvolvemos, que afirmamos na Educação Somática, era o meio de desenvolver a técnica para as crianças. Mas na seqüência eu comecei a dançar profissionalmente e então passei a me interessar mais pelo desenvolvimento das minhas habilidades técnicas através da Educação Somática e, o que é muito freqüente com os bailarinos profissionais, eu tive uma lesão muito séria quando eu dançava com Jean-Pierre Perreault[7]. Eu estava fazendo uma turnê pela Europa e tive que parar de dançar, e a Educação Somática foi realmente um fator importante na minha reabilitação. Eu reestabeleci uma nova ligação comigo mesma e com a dança, e isso fez com que meu interesse pela relação entre a Educação Somática e a dança passasse ao primeiro plano.

CENA – Você poderia falar um pouco mais especificamente sobre sua formação em Educação Somática?
SF – Eu primeiro estudei com Ivan Jolie[8] o Método Feldenkrais, e em seguida eu tive muita sorte de estudar com Ninoska Gomez[9], que trabalhou em Montréal, mas que mora atualmente na Costa Rica. Ela tinha uma abordagem que era inspirada em ***Body-Mind Centerig***[10]; era especialista em desenvolvimento psicomotor. Ela dava aulas na Universidade de Montréal e eu a assistia em todas as suas aulas. Eu era um pouco a sua **protegida**, então eu aprendi muito com ela nos planos teórico e prático. Mas eu diria até que ela me inspirou muito com sua ética, com sua maneira de fazer pesquisa. Eu fui, em seguida, estudar com a própria Bonnie Bainbridge Cohen em 1986 em Amherts. Isso também foi importante, encontrar os pioneiros e as pioneiras dos métodos da Educação Somática. Em seguida, eu fiz inúmeros estágios em ***Ideokinesis***[11], e nos métodos ***Alexander*** e ***Bartenieff***. Depois que eu terminei meu doutorado, que tratava da integração da Educação Somática ao ensino da técnica em dança contemporânea, eu completei minha formação de professora do método Feldenkrais. Na realidade, é este método que eu pratico e no qual eu me especializei, mas eu continuo a me interessar por outras abordagens. Eu comecei uma formação em cadeias musculares e articulares de Godelieve Denys-Struyf [12], fiz vários estágios de Pilates e me interesso cada vez mais pelo ***Continuum***[13].

CENA – Você tem uma experiência de Educação Somática em vários lugares. A partir dessa experiência, é possível fazer uma espécie de avaliação da prática da Educação Somática em diferentes países?

SF – Eu acho que é possível fazer objetivamente, quantitativamente, uma avaliação de quantos programas em Educação Somática são oferecidos em dança, em teatro, no meio universitário ou nos conservatórios. Este é um primeiro nível de leitura que é possível, mas eu não sei se é a isso que você se refere. O que eu observo em minhas viagens ao redor do mundo, é que a Educação Somática é realmente uma corrente irreversível, mas não é uma corrente que está sempre visível, ainda que as pessoas já tenham integrado bastante essa abordagem, esse pensamento, essa filosofia, essa maneira de conceber o corpo, de conceber o treinamento. No entanto isso não é sempre visível, no sentido que os coreógrafos ou os intérpretes, no programa que acompanha o espetáculo, por exemplo, vão dizer que sua fonte de influência é tal professor de Nova Iorque, tal coreógrafo, mas eles não vão mencionar como influência os dez anos de cursos intensivos em ***Continuum*** ou cinco anos de cursos intensivos de ***Alexander***. A Educação Somática é da ordem da intimidade. Tenho a impressão que nossa formação somática é feita para nós mesmos, que é uma relação íntima que estabelecemos conosco e que não verbalizamos publicamente como uma fonte de influência muito importante no trabalho artístico.

CENA – Você acha que as pessoas não estão conscientes da influência da Educação Somática no seu trabalho artístico?

SF – São raros os artistas como Trisha Brown, por exemplo, que vão mencionar o impacto da Educação Somática no seu trabalho, mesmo se isso é muito importante. Eu penso que os artistas, os coreógrafos ou os intérpretes são conscientes, mas isso tudo é muito difuso, e não faz parte das práticas da cultura da dança dar crédito a esse tipo de formação. E também há uma dificuldade de nomear, de nomenclatura mesmo. Há pessoas que vão falar de ***release technique***, há pessoas que vão falar de Educação Somática, há pessoas que vão falar de ***Body Mind practices***, de terapias corporais; não há um termo único, un único ponto de referência que descreva todas essas práticas, ainda que o termo Educação Somática seja de longe o mais conhecido. Enfim, os artistas falam pouco da Educação Somática como fonte de influência.

CENA – Será porque eles falam da prática artística, do processo e não da formação?

SF – É bem pertinente o que vocês dizem, porque, mesmo historicamente, sabemos muito pouco sobre como os artistas treinavam, como Nijinski treinava, por exemplo. E hoje em dia, como vocês dizem, nos interessamos muito pelo processo criador, mas não a formação como tal, é muito raro que nos interessemos profundamente pela questão da formação.

CENA – A questão da Educação Somática no mundo...

SF – Para mim, a Educação Somática permite se conectar com sua sensibilidade e, penso, no mundo da dança, na subcultura internacional da dança, não somente nos países ocidentais, somos de certo modo desapropriados de nossa própria autoridade corporal. É o professor quem decide, é o

coreógrafo quem decide, é a sociedade quem decide, é como se o corpo fosse um dos últimos locais de individualidade, de possibilidade de escolha. Vocês estão grávidas, e é um fato que estar grávida é um fenômeno tanto social quanto individual, logo eu me pergunto: em diferentes culturas, a Educação Somática corresponde à qual necessidade? Quando fui ao Brasil pela primeira vez, eu tinha esse estereótipo do Brasil com pessoas enérgicas, muito corporais, muito ligadas ao seu soma. Mas eu me dou conta (mas eu posso mudar de idéia amanhã) de que há uma subcultura da dança que é realmente transnacional, que atravessa todos os países. Infelizmente, é uma cultura que tem a ver, segundo meu ponto de vista, com o conceito, em inglês, de *empowerment* e *disempowerment*. É um paradoxo bastante interessante porque a dança, o teatro, existem para expressar nossa subjetividade, existem para expressar nossa interioridade, existem para manifestar nossa sensibilidade, mas ao mesmo tempo, as técnicas de representação assumiram tanta importância que é como se nos desligássemos de nossa sensibilidade em algum lugar, como se nos tornássemos desencarnados ao invés de encarnados. É um paradoxo bastante interessante, enfim, quando as pessoas aceitam um papel no teatro ou aceitam tal coreografia fazendo concessões muito importantes no nível da saúde ou da integridade corporal. Seus corpos estão a serviço da expressão, mas essa relação com o corpo pode ser vivida respeitando-se a saúde e a integridade corporal. Nosso conteúdo artístico não seria necessariamente prejudicado. Podemos praticar nossa arte com virtuosismo e respeito à nossa integridade corporal.

CENA – O que é que você acha das pessoas que nunca tiveram contato com Educação Somática, e quando elas têm uma oportunidade de um primeiro contato se identificam com essa prática? Nós pensamos sempre em um exemplo que nós vivenciamos em Cruz Alta, com professores que diziam* Ah mas eu não sabia que eu fazia uma prática somática, que eu tinha essa postura. *Você tem esse tipo de experiência em outros lugares, em outros países?

SF – Ah, sim, eu acho que a Educação Somática é apenas uma palavra que atualmente serve para unificar um pensamento, unificar as práticas, mas diferentes formas de práticas somáticas sempre existiram e continuarão a existir. É possível, inclusive, que a denominação Educação Somática desapareça em alguns anos, mas eu acho que terá sido útil no final dos anos 90 e início de 2000, para reunir uma comunidade de praticantes que possuem interesses em comum. Realmente nós não inventamos nada. É como qualquer outro sistema de denominação ou classificação, serve apenas para nos ajudar conceitualmente. Vejamos, por exemplo, a técnica de Graham, que, hoje em dia, não podemos dizer que se caracterizaria como uma prática em Educação Somática. No início, Martha Graham construiu uma técnica extremamente ligada a suas características corporais, em extrema harmonia com quem ela era. Isso acabou sendo codificado e com o passar do tempo perdemos essa ligação orgânica com a pessoa. Agora aplicamos a técnica de Graham, aplicamos uma forma externa a vários tipos de corpos, que podem responder mais ou menos satisfatoriamente às exigências dessa técnica e, para muitos bailarinos, a conseqüência pode ser muitas concessões no nível da dor, no nível do desgaste corporal. Os

bailarinos se predispõem e organizam seus corpos, geralmente, para responder a exigências estéticas, mas isso tem um preço, se eu posso dizer assim. De uma certa forma, a presença da Educação Somática ajuda a tomar consciência das diferentes facetas de nossas práticas, a questionar sobre os fundamentos de nossas práticas, nossa corporeidade, nossa relação ao prazer e à dor, à autoridade, etc. Penso que tomar consciência é a primeira etapa de todo novo caminho. As pessoas que não conhecem a Educação Somática como tal, mas que se reconhecem nela quando estabelecem um primeiro contato, percebem provavelmente que suas práticas se inserem num universo mais amplo que sua prática individual. Talvez isso atenue um sentimento desagradável de isolamento que pode ser próprio aos artistas-criadores. Talvez isso lhes dê energia, entusiasmo para aprofundar seus métodos pessoais, pois o objetivo final da Educação Somática é que cada um de nós desenvolva nosso método de Educação Somática como fizeram os pioneiros Bonne Bainbridge Cohen, Emilie Conrad, Mathias Alexander, Moshe Feldenkrais. O objetivo final é estar tão próximos de nós mesmos para se observar, sentir, perceber e encontrar soluções que nos convêm. Encontrarmos as nossas próprias soluções e dependermos menos de especialistas que ditem nossa conduta, este é um dos objetivos da Educação Somática.

CENA – Como você vê a influência da Educação Somática no contexto acadêmico, na Universidade, mas também fora dela?

SF – Eu não vejo muita diferença, porque os artistas se formam seja na universidade, seja em instituições como conservatórios, ou então em escolas privadas. Nas universidades, diversas formas de Educação Somática são presentes. Nos conservatórios também. Já nas escolas particulares, há menos cursos de anatomia funcional, por exemplo, mas há cursos de Alexander, de Pilates, há diferentes tipos de práticas somáticas. Nos meios privados, os artistas fazem seu próprio programa, mas eles seguem mais ou menos o mesmo processo. Digamos que são eles quem escolhem os métodos que eles vão aprender, enquanto que nas instituicões, as escolhas são geralmente feitas pelos diretores artísticos. Fora da universidade, os próprios artistas vão dirigir sua formação: vão estudar com um professor uma certa técnica, em seguida vão fazer um curso em Educação Somática, eles fazem seu próprio programa de formação.

CENA – Mas e você acha, por exemplo, que na Universidade há mais reflexão sobre esse processo? Sobre o papel da Educação Somática na formação do bailarino, por exemplo?

SF – É como se vocês me perguntassem a respeito da relação entre a teoria e a prática. É evidente que há mais ênfase sobre a reflexão teórica na universidade. No entanto, eu penso que as idéias realmente originais germinam em locais que são favoráveis, em uma espécie de espaço-tempo não delimitado. Na universidade, ou não importa onde, é preciso que não haja muita pressão para que possam surgir as novas idéias realmente criativas. Então, se eu olho as colegas dos Estados Unidos como Glena Batson, como Martha Eddy[14] que eram no início *free lancer*, que tinham tempo, que não tinham nenhuma pressão institucional para se desenvolver em uma ou outra direção; essa liberdade favoreceu o desenvolvimento de uma prática inovadora. Para chegar a uma prática

bastante completa leva muito tempo, bastante experimentação consigo mesmo e com outras pessoas. Para essas mulheres, o meio privado foi favorável. Outros encontram as condições favoráveis no meio universitário. O meio universitário oferece uma segurança financeira e também o que chamamos clientelas cativas que permitem experimentar com elas. Mas o que eu constato com minhas colegas dos Estados Unidos é que freqüentemente lhes eram oferecidos cargos em universidades, justamente porque tinham desenvolvido abordagens muito originais no meio privado. Mas, uma vez dentro do contexto de uma universidade qualquer, é preciso aceitar o desafio de constantemente se renovar e evitar de deixar **esclerosar** sua prática. Enfim, provavelmente minha resposta é que é preciso um ir e vir entre pessoas que são realmente livres de qualquer ligação institucional, e outras que trabalham nos meios institucionais, onde a reflexão e a difusão do conhecimento são feitas de outra maneira, e o que é uma outra forma de contribuição. Os dois são importantes.

CENA – Podemos dizer hoje em dia que a Educação Somática é uma das abordagens fundamentais para a formação do bailarino?

SF – Acho que sim, acho que é inevitável. Mesmo se não é nomeado. A Educação Somática deve responder às necessidades e exigências do indivíduo, então devemos estar sempre à escuta dessas e de novas necessidades, devemos ter a sabedoria de reconhecer essas exigências. Se elas não estão mais presentes, devemos simplesmente partir, ou tentar perceber quais são as novas necessidades para tentar responder a elas. É preciso, antes de mais nada, evitar de se esclerosar e, ao mesmo tempo, temos que prestar atenção a como evoluímos com o tempo. Martha Graham tinha uma técnica que era muito viva mas que, com o passar do tempo, se tornou codificada, rígida, esclerosada. Em Educação Somática, estamos sempre no estado exploratório, estamos sempre no estado de curiosidade, de desenvolvimento de novas idéias. Eu espero que nunca chegue o dia em que seremos obrigados a dizer que a Educação Somática consiste em isso ou aquilo, ou que sejamos obrigados a estabelecer códigos e normas. Seria muito triste se a Educação Somática chegasse um dia a se esclerosar, a se limitar a alguns exercícios típicos, a algumas receitas, por exemplo, sobre a respiração, a postura, a transmissão de forças gravitacionais. Isso se transformaria num *prêt-à-porter*, quando o que precisamos é renovar constantemente a atenção que damos a cada pessoa e ter uma atitude de resolução de problemas. Temos que estimular nossa criatividade e nossa curiosidade a cada momento, para cada situação.

CENA – Hoje em dia há diferentes propostas artísticas onde as fronteiras entre o teatro e a dança são bastante diluídas. Na perspectiva da formação do ator e do bailarino contemporâneo, no caso da universidade, quais você acha que seriam as disciplinas que os atores e os bailarinos poderiam compartilhar?

SF – Bom, a Educação Somática é isso! Porque é antes de tudo um trabalho sobre si, sobre a pessoa, sobre a consciência de si mesmo. A Educação Somática é um dos aspectos que transcende as disciplinas artísticas. Inclusive na UQAM temos um projeto de um curso que agruparia as diferentes disciplinas.

CENA – Além da Educação Somática, você acha que haveria ainda outra disciplina, outros domínios que os atores e os bailarinos poderiam compartilhar em sua formação?

SF – (para Mônica) Você pode me ajudar com essa resposta, pois você está completando um doutorado em estudos e práticas artísticas, que é um programa interdisciplinar e possui disciplinas que tratam do processo de criação - será que o processo criativo é muito diferente de uma disciplina à outra? Eu penso que há questões de fundo filosófico, estético, que são comuns ao teatro e à dança. Eu penso também que os artistas, de todas as disciplinas, devem ser capazes de refletir sobre o sentido de sua produção artística, sobre o sentido ético, sociopolítico. E você, Mônica, que é que você diria?

MÔNICA: Acho que a melhor experiência que já tive nesse sentido foram os cursos de criação, onde havia pessoas que vinham de diversas áreas, da dança, das artes visuais, das artes midiáticas. Nós trabalhávamos com o mesmo tema, definíamos uma estrutura semelhante para todos os projetos, mas cada um trabalhava na sua especialidade, com o seu material. Trabalhamos com a noção de temporalidade e foi muito interessante de descobrir as semelhanças dos processos criadores.

CENA – Perfeito, pois encadeamos a próxima pergunta. Como é que você vê a Educação Somática no processo de criação artística em geral, ou mais especificamente, na dança e no teatro ?

SF – Uma primeira resposta que parece muito abrangente, ou talvez, muito abstrata, mas que para mim é muito concreta: a Educação Somática, consideremos o método ***Feldenkrais***, consiste em se oferecer diversas opções, entrar em um território desconhecido. Isso é necessário em todos os processos de criação. Ao invés de fazer um gesto de acordo com meus hábitos, eu saio desses hábitos para criar um novo gesto. Entro num território desconhecido, cruzo fronteiras. E para mim, a criação é cruzar as fronteiras. O fato de entrar corporalmente em zonas desconhecidas tem repercussão no plano do imaginário, em consequência, da criação. Transformar suas percepções, transformar sua visão do mundo, é algo necessário num processo de criação. Quando você vive um processo em Educação Somática, você se transforma, transforma sua percepção de si mesmo. Quando você transforma sua organização corporal, é realmente seu olhar sobre o mundo que se transforma; aquilo que você quer dizer sobre o mundo também se transforma, a maneira como você quer dizer as coisas também se modifica, seu imaginário também é transformado. Nós somos seres vivos, nós somos antes de tudo incorporados: incorporados na nossa fisicalidade, no nosso imaginário, e incorporados na nossa afetividade. E quando vivemos um processo de transformação profundo, todos os planos se integram e, então, a essência de nossa produção artística também se modifica.

CENA – Será que as pessoas não se dão conta? Para os bailarinos é um processo tão privado, tão íntimo, que eles não percebem o quanto isso os fez mudar.

SF – Eu não sei. Peguemos o exemplo de um criador que, suponhamos, esteja realmente engajado em um processo espiritual extremamente profundo - ele não vai citar isto como fonte de influência. Ele não vai citar o budismo, o cristianismo.

Não vai. E, no entanto, ele vai citar o professor com quem ele fez dois anos de aulas técnicas para ficar melhor na ponta dos pés. É um processo tão íntimo, tão pessoal, que praticamente não é mencionado. Vocês duas estão grávidas. O fenômeno do parto, o fenômeno da gestação - eu nunca tive filhos, mas eu acho que é uma vivência somática muito importante na vida de uma mulher, acho que isso muda o seu olhar sobre o mundo, deve mudar sua criação, e no entanto são raras as pessoas que ousam dizê-lo. Eu tenho uma amiga na Nova Zelândia que fez sua tese de doutorado, justamente, sobre a maternidade, tornar-se mãe, para as artistas. Ela entrevistou pessoas como Teresa de Keersmaeker e as artistas dizem em alto e bom som que isso mudou tudo para elas. Mas quando você lê um programa, quando ouve as entrevistas, isso não é colocado em primeiro plano. Logo, há experiências que são fundamentais, que deveriam estar em primeiro plano, mas que não são publicamente colocadas em primeiro plano.

NOTAS

[1] Embora alguns métodos agrupados sob o nome de Educação Somática sejam praticados há quase cem anos, a Educação Somática começou a se constituir como área de estudo e de investigação acadêmica a partir dos anos oitenta. A criação da revista Somatics e a publicação do artigo *What is Somatics?*, de Thomas Hanna em 1986, foram marcos para a criação da disciplina. Ver Hanna, T. (1986) *What is somatics? Somatics*, n. 5, v. 4, p. 4-9. No Brasil, é importante ressaltar a atuação de Klaus Vianna e de Ivaldo Bertazzo que desenvolveram métodos pessoais de estudo e educação do movimento humano que podem ser caracterizados como métodos de Educação Somática.

[2] Mathias Alexander (1869-1955) criou um método que visa a transformação de hábitos estereotipados. Baseado no princípio que existe uma relação de interdependência entre a cabeça, o pescoço e as costas, a técnica de Alexander propõe atividades simples como sentar-se, levantar-se e caminhar, através das quais pode-se perceber e reconhecer as reações físicas e mentais que interferem no eixo cabeça-pescoço-costas e que impedem a fluidez dos movimentos corporais. Ver Alexander, M. (1987). *The potent self.* Londres: Gollancz.

[3] O método Feldenkrais, criado por Moshe Feldenkrais (1904-1984), propõe uma ampliação do repertório de possibilidades de ação, graças à exploração de combinações de movimentos inabituais e inesperados. Considerando que o movimento é o melhor indicativo do funcionamento do sistema nervoso, este método visa uma melhor integração dos planos sensorial, emotivo e intelectual, quando da execução de diferentes ações. Ver Feldenkrais, M. *A consciência pelo movimento.* São Paulo: Summus, 1977.

[4] Irmgard Bartenieff (1900-1981) foi discípula de Rudolf von Laban e o método por ela criado – ***Bartenieff Fundamentals*** continua e aprofunda alguns aspectos do trabalho desenvolvido por Laban. Baseado no princípio de que o movimento é um processo contínuo de transformação, de modulação e de variação, este método favorece a atividade naturalmente seqüencial dos grupos musculares envolvidos na realização de um gesto, visando aperfeiçoar as relações do corpo com o espaço, as formas e as emoções. Assim, esta técnica enfatiza a interação entre a função e a expressão. Ver Bartenieff, I. Lewis, D. (1980). *Body movement*: coping with the environment. New York: Gordon and Breach. Ver também Fernandes, C. *O corpo em movimento*: o sistema Laban /Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.

[5] ***O contact improvisation*** é uma técnica corporal que pode ser praticada como performance onde corpos em contato distribuem seu peso mutuamente. Foi criada por Steve Paxton. Ver Novack, C.(1990). *Sharing the dance*: contact improvisation and american culture. Madison: The University of Wiscosin Press.

[6] Trisha Brown é coreógrafa e bailarina norte-americana; na década de sessenta ela pertenceu ao grupo da ***Judson Church***, do qual faziam parte também Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lucinda Forti, Lucinda Childs, Deborah Hay, entre outros.

[7] Jean Pierre Perreault foi um dos coreógrafos canadenses mais atuantes a partir dos anos 80, tendo criado obras marcantes do repertório da dança contemporânea.

[8] Ivan Jolie psicólogo e praticante certificado do Método Feldenkrais, sendo um dos mais respeitados e conhecidos professores/formadores deste método.

[9] Ninoska Gomez é psicóloga, Doutora (Ph.D.) em Psicologia do desenvolvimento, bailarina e professora de danças populares latino-americanas. Com formação e prática em diferentes métodos de Educação Somática, ela criou o sistema Soma-Ritmos, que enfatiza o uso de bolas de ginástica como material de treinamento e de terapia. Ver Gomez, N. (1992). *Soma-rhythms-developing somatic awareness with balls.* Journal of Physical Education, Recreation and Dance. 63(4), 71-76.

[10] ***A técnica de Body-Mind Centerig*** (BMC) foi criada por Bonne Bainbridge Cohen. Aluna de Imgard Bartenieff, bailarina e ergoterapeuta, em 1973 Cohen funda a ***School for Body-Mind Centering***. Este método trabalha diretamente com os diversos ***sentidos*** do corpo nos seus variados sistemas (músculo-esquelético, endócrino, circulatório, por exemplo). Ver Bainbridge Cohen, B. (1983) *Sensing, Feeling and Action.* Northhampton, MA: Contact Editions.

[11] O termo ***ideokinesis*** foi criado por Lulu Sweigard (Ph.D.) como sinônimo para ***movimento imaginado***. Esta idéia é a base do método *Ideokinesis*: usar a imaginação para realizar um movimento sem executá-lo. Ver Sweigard, L.E. (1974). *Human Movement Potential:* Its Ideokinestic Facilitation. New York: University Press of America.

[12] Método elaborado por Godelieve Denys-Struyf nos anos 1960-70 que propõe uma abordagem psico-corporal do indivíduo, visando organizar, modelar e restaurar a coordenação das cadeias musculares em torno das cadeias articulares e contribuindo, assim, à otimização do equilíbrio global do praticante.

[13] Emilie Conrad desenvolveu o método *Continuum*, baseando-se no princípio de que o nosso corpo é a expressão das relações que estabelecemos com o ambiente.

[14] Glena Batson e Martha Eddy são professoras de dança que integram à sua prática diferentes abordagens em educação somática. Ver Eddy, M. (1991-1992). *An overwiew of the science and somatics of dance. Kinesiology and Medecine for Dance.* 12 (1), 20-27. Ver também Batson, G. (1993). The role of somatic in dance medicine and rehabilitation. *North Carolina Medicine Journal.* 54 (2), 74-78.

cena 3
ANO3/Nº3/2004

PROJETOS DE GRADUAÇÃO 2001

LICENCIATURA

1. Ana Carolina Fuchs com o projeto: ***O Jogo tradicional como base para a improvisação teatral***; orientação Profª. Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

2. Andréia Barth com o projeto: ***A Espada de Akbar, um estudo de caso***, orientação Profª. Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

3. Adriano Basegio com o projeto: ***Iniciação teatral - uma experiência criativa***; orientação Profs. João Carlos Machado e Élcio Rossini.

4. Bettina Müller com o projeto: ***Elementos Essenciais à Prática do Ensino do Teatro***; orientação Profª. Mirna Spritzer.

5. Carla Castro com o projeto: ***Uma reflexão sobre a Dança-Teatro: definições e conceitos em movimento***; orientação Profª. Suzane Weber.

6. Eva Soares Alcântara com o projeto: ***Jogos teatrais inseridos em grupo de canto coral para melhorar a postura em palco***; orientação Profª. Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

7. Geralda Menin com o projeto: ***Adaptação livre de contos de fadas para peças teatrais juvenis e adultas, de acordo com o contexto sócio-político-econômico contemporâneo***; orientação Profª. Sônia Pellegrino.

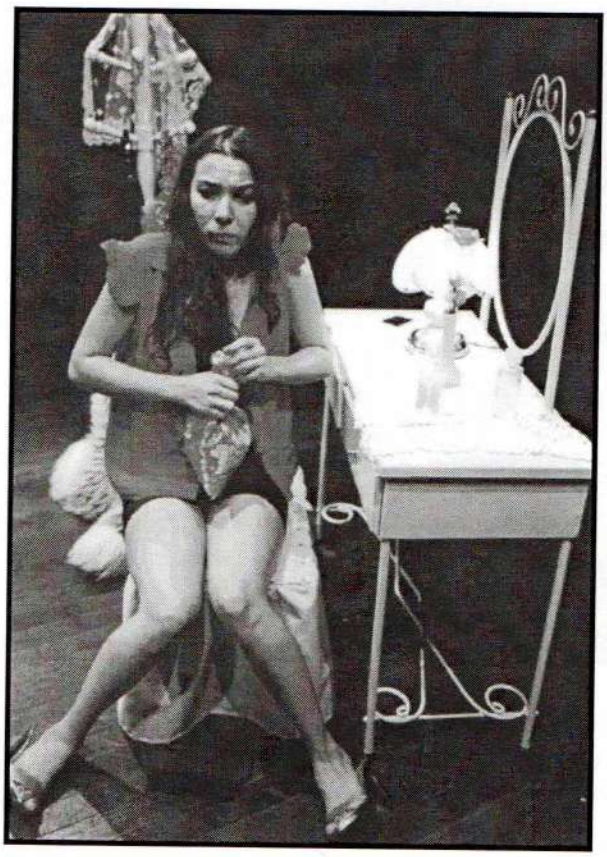
8. Luciane Olendzki com o projeto: ***Sementes - Uma experiência em teatro-educação e ação cultural no Assentamento 19 de Setembro, junto ao Projeto de Extensão-Revitalização do Espaço Sócio-Produtivo no Assentamento 19 de Setembro***; orientação Profª Sônia Pellegrino.

9. Mateus Gonçalves com o ***projeto 1, 2, 3 e... Já! - o lugar do corpo lúdico na identidade do/a educador/a***; orientação Profª. Sônia Pellegrino.

10. Renato Santa Catarina com o projeto: ***Narração de Histórias: uma união entre o teatro e a educação***; orientação Profª. Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

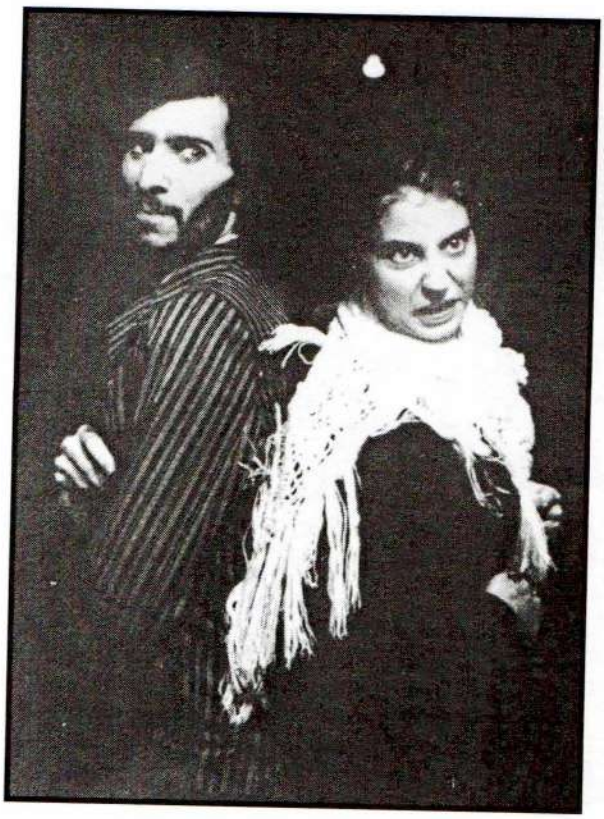
DIREÇÃO

Ana Lara Vontobel (à direita) e **Mariana Vellinho** em ***Reunião de Mulheres***, projeto de graduação em Direção Teatral de **Fernando Ochôa**, baseado em textos de Vera Karan; orientação Prof. Irion Nolasco.



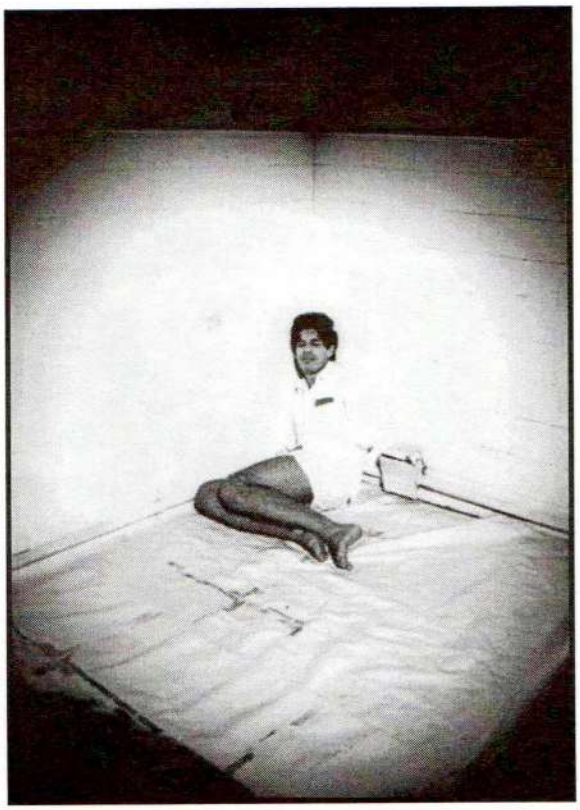
Evelyn Ligocki em ***Borboletas de Sol de Asas Magoadas***, criação do personagem através da pesquisa de campo e da mímese corpórea; orientação Profª. Celina Alcântara.

Marcelo Adams (à direita) e **Rodrigo Ruiz** em ***A Secreta Obscenidade de Cada Dia***, de Marco Antonio de la Parra; orientação Profa. Giselle Cecchini e Profª. Adriane Mottola.



Patrícia Unyl, com André Mubarack, em ***Ana e os cães***, fragmentos de Baudelaire e Gertrude Stein; orientação Profª. Maria Lúcia Raymundo e Profª. Sandra Dani.

INTERPRETAÇÃO

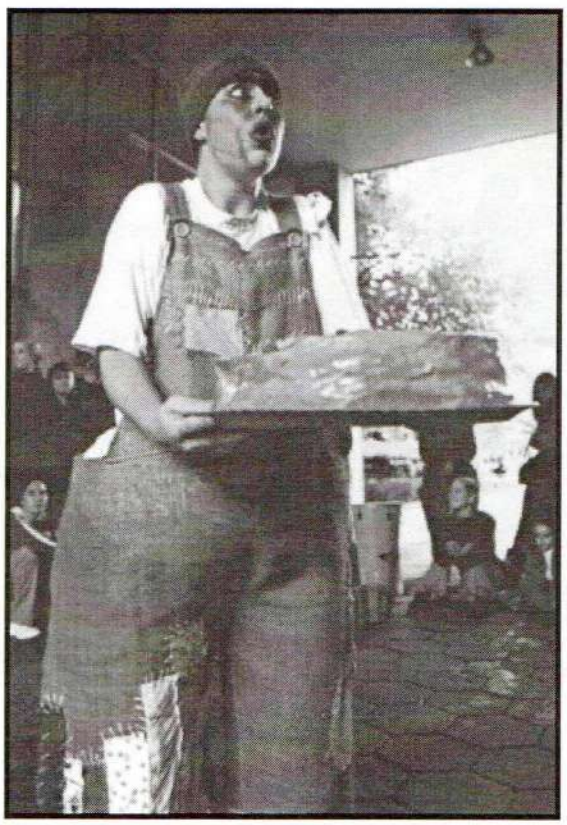


Rodrigo Marques em ***O Tempo Aperta***, de Antônio Tabuchi; orientação Profª. Ciça Reckziegel.

INTERPRETAÇÃO

Heloísa Gravina e **Fabiane Alves** em ***Sorria! Você está sendo filmado***; orientação Profª. Suzane Weber.

INTERPRETAÇÃO



Fernanda Silva em ***O Pastelão e a Torta***; orientação Profª. Gisela Habeyche.

INTERPRETAÇÃO

Regina Rossi (à esquerda) e **Taís Ferreira** em ***O Pastelão e a Torta***; orientação Profª. Gisela Habeiche.

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

CALABRIA
Artes Gráficas
☎ (51) 3245-7200
Entidade Social