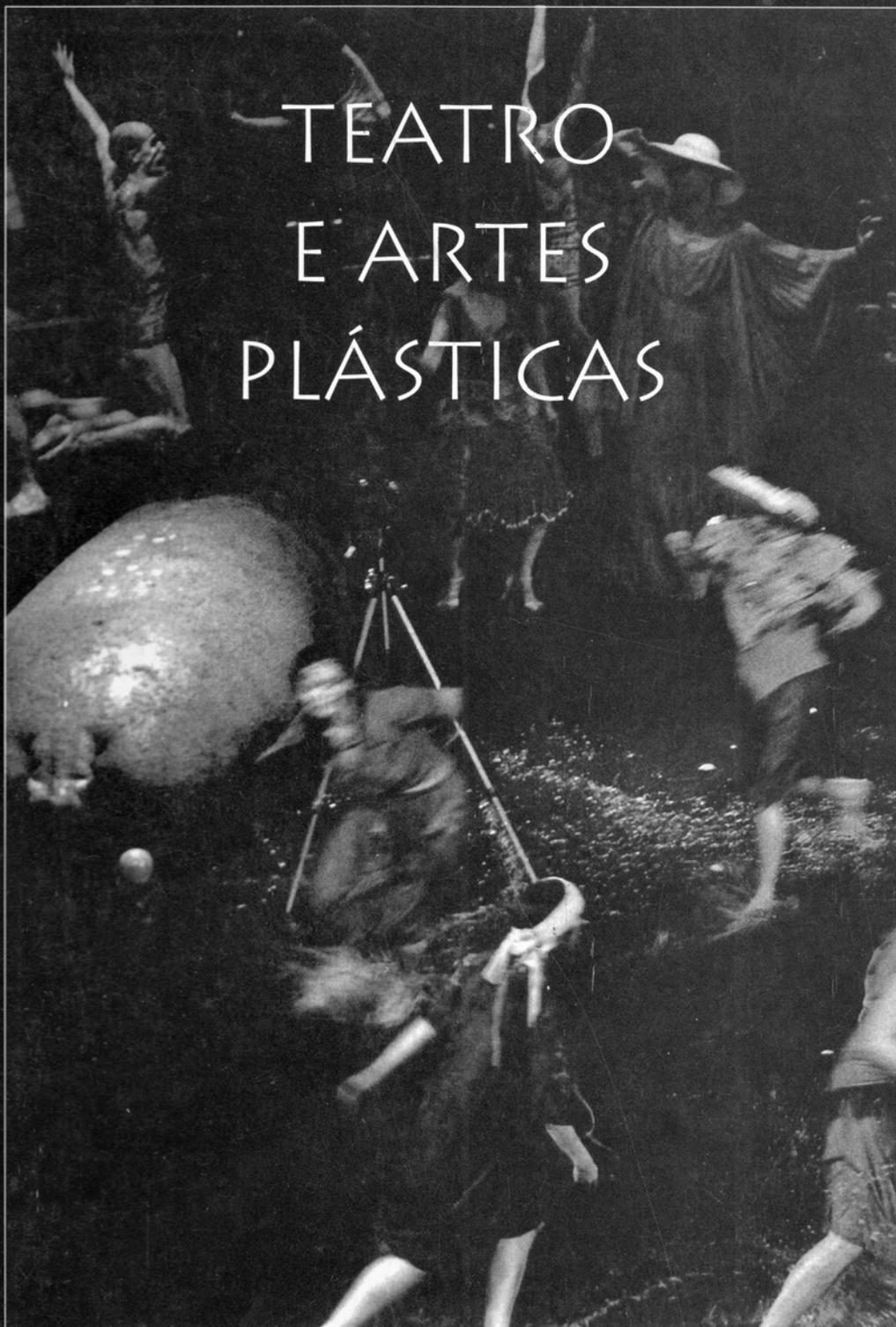


O PERCEVEJO

REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA • ANO 7 • N. 7 • 1999 • ISSN 0104-7671

DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO • PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO • UNIRIO

TEATRO E ARTES PLÁSTICAS



O PERCEVEJO é uma publicação do Departamento de Teoria do Teatro (Centro de Letras e Artes) em colaboração com o Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste número foram publicados com a autorização de seus autores ou representantes.

Conselho Editorial

Professores do Departamento de Teoria do Teatro

Conselho Consultivo

Armindo Bião

Bóris Schnaiderman

Carlos Zílio

Gerd Bornheim

Irene Brietzke

J. Guinsburg

Leslie Damasceno

Renato Janine Ribeiro

Sábato Magaldi

Silviano Santiago

Victor Hugo Pereira

Editor Especial

Luiz Camillo Osorio

Editora Executiva

Ana Maria de Bulhões Carvalho

Editores Assistentes

(Bolsista de IC - FAPERJ)

Alex Machado

(Bolsistas de APT - FAPERJ)

Christine Junqueira

Silvia Maria Kutchma

Alunos colaboradores

Alex Oliva Júnior

Gregory Lorenzutti

Rosa de Carvalho

Projeto Gráfico/Edição de arte

Paula Seara

Fotólitos e Impressão

Gráfica Rio Cor

Capa

Dançarinos do *Wuppertal Dance-Theatre* em *Arien* in ERLER, Detler. *Pina Bausch*. Stemmler, 1994.

Quarta Capa

Jackson Pollock em processo de trabalho

in NAMUTH, Hans. *L'atelier de Jackson Pollock*.

Paris: Macula, 1978.

OPERCEVEJO

REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA • ANO 7 • N. 7 • 1999 • ISSN 0104-7671

DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO • PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO • UNI-RIO

SUMÁRIO

1. DOSSIÊ: TEATRO E ARTES PLÁSTICAS

SOBRE A ENCENAÇÃO DE O BALCÃO

DEPOIMENTOS DE VÍCTOR GARCIA E WLADIMIR PEREIRA CARDOSO (1969) 5

O BALCÃO, *SÁBATO MAGALDI* (1969) 8

UM BALCÃO MAGNÍFICO (I E II), *SERGIO VIOTTI* (1970) 10

O BALCÃO: TEATRO VISTO NA VERTICAL, *YAN MICHALSKI* (1970) 15

O BALCÃO, *JACOB KLINTOWITZ* (1971) 21

ARTIGOS

A IMPORTÂNCIA DA CENOGRAFIA, *JOSÉ DIAS* 23

MARCOS FLAKSMAN: A CENOGRAFIA COMO POÉTICA ESPACIAL EM O ASSALTO, *REINALDO COTIA BRAGA* 32

CONCEPÇÕES ESPACIAIS: O TEATRO E A BAUHAUS, *EVELYN F. WERNECK LIMA* 44

A DANÇA TEATRO DE PINA BAUSCH: REDANÇANDO A HISTÓRIA CORPORAL, *CIANE FERNANDES* 61

UM ÉDIPO REI À MANEIRA AZUL, *MARCO VELOSO* 72

FLÁVIO DE CARVALHO E A RUA: EXPERIÊNCIA E PERFORMANCE, *ZECA LIGIÉRO* 82

A PLÁSTICA DA CONCEPÇÃO, *MÁRCIA C. DE SÁ CAVALCANTE* 90

TRADUÇÕES

DESENHO, PINTURA, TEATRO, DE *PAULE THEVENIN*, APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO POR *WALDER VIRGULINO DE SOUZA* 109

UMA REPRESENTAÇÃO POSSÍVEL DE PAULE THEVENIN: FILMEM, POR FAVOR, APENAS MINHAS MÃOS..., *WALDER VIRGULINO DE SOUZA* 121

O LEGADO DE JACKSON POLLOCK, DE *ALLAN KAPROW*, POR *CECÍLIA COTRIM DE MELLO* 124

ALÉM DO ESTILO: TIPOLOGIAS DE ANÁLISE DA PERFORMANCE, DE *CHRISTOPHER BALME*, POR *TANIA BRANDÃO E ANA BEVILAQUA* 132

MATÉRIA E SENTIDO: SOBRE INSTALAÇÕES, DE *ANDREW BENJAMIN*, POR *VERA LINS* 144

ESTUDO

NA TELA E NO PALCO, OS LIMITES DA ARTE DO RETRATO, *MARIA HELENA WERNECK* 149

DOCUMENTO

CENÁRIO (OBJETO-PLÁSTICO) DE HÉLIO EICHBAUER, *CLARIVAL VALLADARES* (1968) 159

2. ENTREVISTA

O EPICO E A CONSTRUÇÃO DA AÇÃO, ENTREVISTA COM *ADERBAL FREIRE-FILHO* E ARTIGO DE *ÂNGELA LEITE LOPES* 169

3. ÚLTIMA PÁGINA

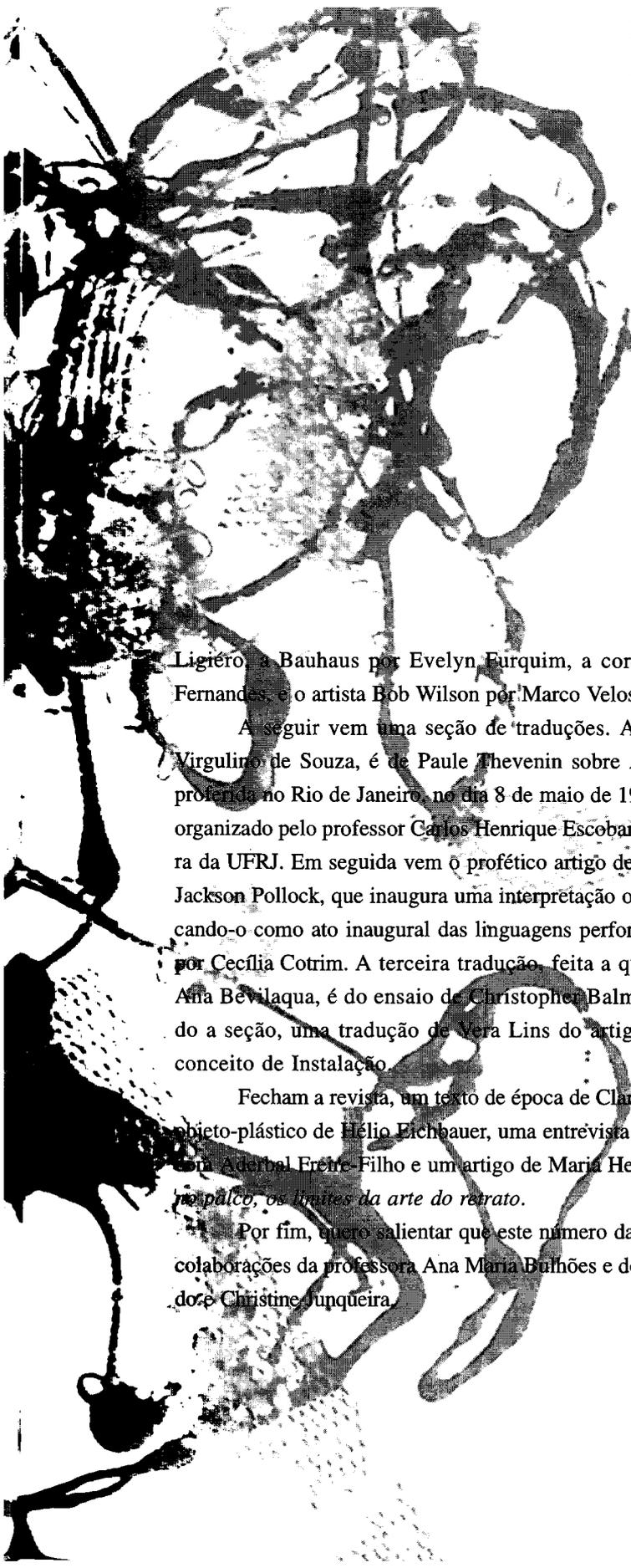
EDITORIAL

O número 07 da revista *O Percevejo* tem como tema do dossiê a relação entre Teatro e Artes Plásticas. Dada a amplitude do assunto uma nova revista poderia ser inaugurada, ou, ao menos, uma dúzia de dossiês preparados. Entre o risco inexorável das lacunas e o desafio de apresentar artigos e traduções originais que apontem para questões relevantes na fronteira entre as linguagens cênica e plástica, a editoria seduziu-se pelo desafio.

É bom ficar claro que a entrada para o tema deu-se a partir das artes plásticas e não do teatro. Isto por pura deficiência do editor, cuja formação acadêmica aponta nesta direção. Dada esta orientação, foram mapeados alguns momentos em que a confluência de linguagens fez-se mais intensa e interessante, a saber: as vanguardas das primeiras décadas do século e, principalmente, o experimentalismo dos anos 60 - através das performances, *happenings*, instalações etc.

A primeira parte do dossiê traz uma seleção de documentos sobre a celebrada encenação de *O balcão*, realizada por Victor Garcia em 1969 no Teatro Ruth Escobar. O cenário de Wladimir Pereira Cardoso foi um marco na cenografia moderna no Brasil.

A segunda parte apresenta artigos que de algum modo lidam com este território onde as linguagens artísticas se misturam. Desde *A importância da cenografia* escrito pelo cenógrafo e professor José Dias, até *A plástica da concepção* da filósofa Márcia Cavalcante sobre o artista alemão Joseph Beuys, foram discutidos artistas, movimentos e linguagens que habitam, ou habitaram, destemidamente este território de fronteira. Completam a seção artigos sobre o trabalho de Marcos Flaksman no espetáculo *O assalto* por Reinaldo Cotia Braga, o artista Flávio de Carvalho por Zeca



Ligiero e Bauhaus por Evelyn Furquim, a coreógrafa Pina Bausch por Ciane Fernandes, e o artista Bob Wilson por Marco Veloso.

A seguir vem uma seção de traduções. A primeira, realizada por Walder Virgulino de Souza, é de Paule Thevenin sobre Artaud. Trata-se de uma palestra proferida no Rio de Janeiro, no dia 8 de maio de 1986 por ocasião do *Evento Artaud* organizado pelo professor Carlos Henrique Escobar e pelo Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Em seguida vem o profético artigo de Allan Kaprow sobre o legado de Jackson Pollock, que inaugura uma interpretação original do pintor americano, colocando-o como ato inaugural das linguagens performáticas. A tradução foi realizada por Cecília Cotrim. A terceira tradução, feita a quatro mãos por Tania Brandão e Ana Bévilaqua, é do ensaio de Christopher Balme sobre Performance. Encerrando a seção, uma tradução de Vera Lins do artigo de Andrew Benjamin sobre o conceito de Instalação.

Fecham a revista, um texto de época de Clarivaldo Valladares sobre o cenário/objeto-plástico de Hélio Eichbauer, uma entrevista realizada por Angela Leite Lopes com Aderbal Freire-Filho e um artigo de Maria Helena Werneck intitulado *Na tela e no palco, os limites da arte do retrato*.

Por fim, quero salientar que este número da revista não seria possível sem as colaborações da professora Ana Maria Bulhões e dos editores assistentes Alex Machado e Christine Junqueira.

Luiz Camillo Osório



Cartaz para O balcão, de Jean Genet, no Teatro Ruth Escobar, 1969 e 1971

DEPOIMENTOS DE VICTOR GARCIA E WLADIMIR PEREIRA CARDOSO

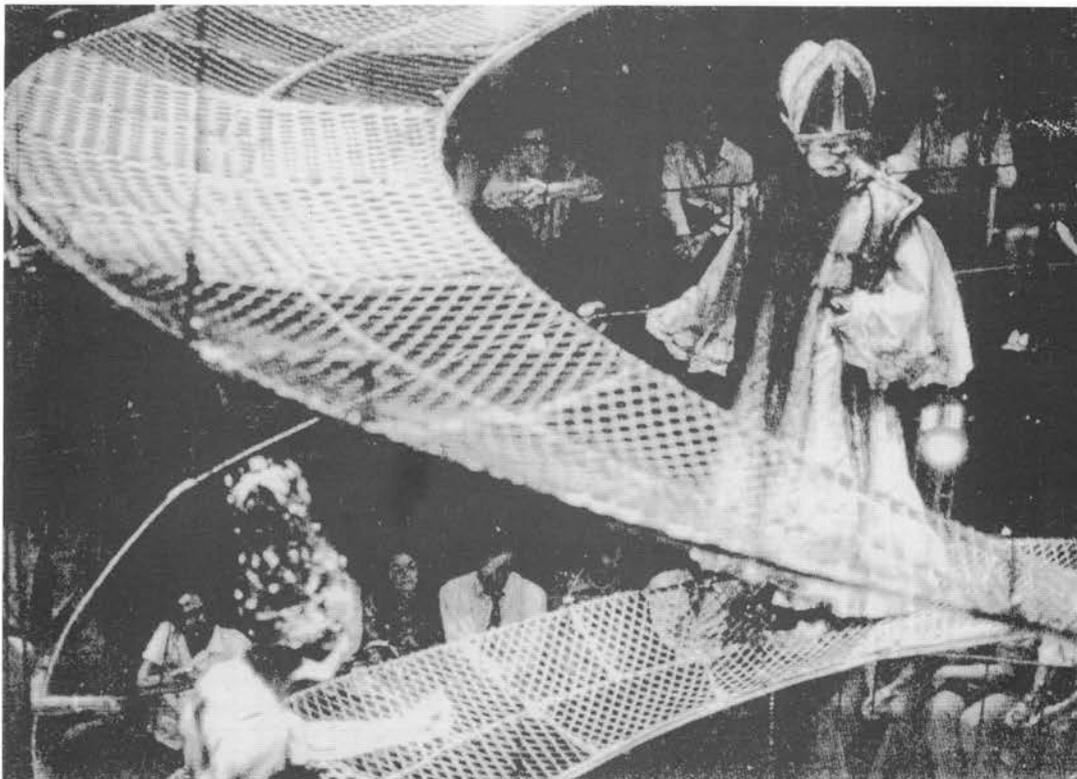
Victor Garcia

Depois de analisar demoradamente com Genet a montagem de *O balcão*, ele me disse: *Se for necessário, Victor, traia-me*. Eu tinha autorização para cortar, introduzir falas de outras peças e de romances no espetáculo. Mas, no momento de realizá-lo, senti que bastava o texto original de Genet. Aliás, interessava-me sua essência, porque sua forma permanece antiga, presa às convenções do palco italiano. *O balcão*, sob certo aspecto, lembra Pirandello. Hoje Genet sabe que se assiste ao fim da literatura teatral e que a expressão dramática passa por uma metamorfose, não por uma crise.

Concebi *O balcão* com valores cósmicos e seria ideal que a peça se passasse inteiramente no vazio: como alguém que não pudesse mais viver na terra e não conseguisse deslocar-se ainda dos envólucros terrestres. Mas não há nada de vago e impreciso nisto. A liberdade de expressão que almejo exige muito mais disciplina do que o ato de criar na certeza e na segurança das coisas. Eu detesto destruir, detesto a agressão. Adoraria que meu espetáculo ficasse como um testemunho do instante. Agrade-me preencher o vazio. O ruído de carcomido que existe na montagem é para que acreditem na construção.

Quando sinto, estouro e explodo. Nossa contemporaneidade é a ruptura de estilos, mas não aceitaria que isso se tornasse um maneirismo. Hoje não pode haver preconceitos. É preciso enobrecer as coisas, até o excremento. Isso eu quis mostrar em *O balcão*.

Necessito de um mínimo de espaço cênico, condicionado ao meu magnetismo, à minha cerimônia. Ainda não estamos preparados para atuar no deserto, sem nada. Utilizo os elementos mais primários da civilização, como a máquina, a roda. O importante é o estímulo que esses elementos provocam na gente — se são generosos, carregados de amor. Não me interessa a arte como representação do cotidiano. Era necessário injetar no espetáculo sangue, sêmen e lágrimas. Uso instrumentos de uma alta cirurgia espiritual, que nada tem de anedótico. O artista de hoje não cria o objeto, mas o assinala. A cama ginecológica é um excelente praticável para os atores. Tenho



Jonas Mello (*Carrasco*) e Rofran Fernandes (*Bispo*) na montagem de *O balcão*, no Teatro Ruth Escobar, direção de Victor Garcia, 1969

horror do cenário de telão pintado. Trabalho com um instrumental do século XX.

Nesse ambiente, os atores devem perder a individualidade, para recuperar depois sua identidade. Eles representam como se vendessem sua alma ao diabo. Do contrário, seriam tragados pela máquina. Com esse procedimento, eles humanizam a máquina, afeiçoada ao homem. Minha tarefa, como encenador, não é mais que a de um elo da corrente. Organizo os fluídos, a energia anímica. Assim é possível realizar um ritual. Na cerimônia que é *O balcão*, agarro o coração do público.

Wladimir Pereira Cardoso

Dezoito pessoas e eu trabalhamos durante cinco meses, 20 horas por dia, para realizar o cenário de *O balcão*. Todos dormíamos no Teatro Ruth Escobar, distribuídos até pelo teto, e instalamos um fogão, para que uma cozinheira, que chegava às sete horas da manhã, fizesse lá mesmo nossa comida.

Desde meu primeiro cenário, para *Soraya, posto 2*, de Pedro Bloch, eu tinha a preocupação das soluções verticais. Ali, dentro do palco italiano, construí um edifício de cinco andares. Na verdade, eu já havia imaginado um cenário semelhante ao de *O balcão* para o espetáculo shakespeariano que o diretor inglês Mike Bodganov deveria montar, a convite de Ruth Escobar. Daí, como no Globe Theatre de Londres, a solu-

ção das galerias verticais em prateleiras, dispendo-se o público nos 250 lugares dos cinco andares. Essa forma funilada presta-se muito para que os espectadores, ao mesmo tempo que têm uma visão global do bordel, fiquem como que suspensos no ar.

O estudo do Teatro Total de Gropius motivou-me para a forma primária da casca do ovo e da gema, que se encontra em meu cenário. Aliás, essa é uma das formas primitivas da arquitetura, existente nas ruínas de Tietzing, que datam de 12 mil anos.

Quando estive em Praga, dialoguei muito com o cenógrafo Svoboda, que fez um palco acrílico, iluminado de baixo para cima. Em *O balcão*, utilizei uma idéia semelhante, iluminando-se o ambiente por meio de um espelho parabólico, escavado no concreto do porão, que está cinco metros abaixo do palco. Ficou uma concha elipsoidal com plástico espelhado, desempenhando função semelhante à de um farol de automóvel.

Há um módulo que sobe e desce: é de ferro vazado, com acrílico. Nesse palco móvel passam-se muitas cenas, mas os atores distribuem-se por todo o teatro, inclusive nos passadiços inclinados em que fica o público. Dos urdimentos, desce uma rampa, em espiral, com nove metros de altura, sendo utilizada em alguns quadros (do espelho parabólico aos urdimentos há uma distância de 20 metros). Além disso, foram instalados cinco elevadores individuais, e dois guindastes suspendem duas gaiolas, onde dialogam Irma e Carmen. Os atores usam também plataformas, que são pequenos palcos individuais, verdadeiros trampolins. Há ainda uma mesa ginecológica, que entra no módulo sem necessidade de que ninguém a empurre.

Uma parte da estrutura metálica, de seccionamento treliçado, se abre para a entrada dos revolucionários. O cenário inteiro exigiu 86 toneladas de ferro e a montagem custou mais de NCr\$ 200 mil [aproximadamente R\$ 275 mil]. Como esse funil foi concedido para *O balcão*, o ferro vai virar sucata, quando terminar a carreira do espetáculo.

.....
In programa do espetáculo *O balcão*. Teatro Ruth Escobar, 1969

.....
Víctor García (1934-1932), argentino, diretor de teatro, notabilizou-se pelo arrojo de suas montagens, no Brasil e na Europa.

.....
Wladimir Pereira Cardoso, arquiteto responsável pela montagem do cenário de *O balcão*.

Ruth Escobar e Jean Genet, Brasil, 1970
Foto de J. Carlos



O BALCÃO

SÁBATO MAGALDI

Só no Brasil — que, felizmente, está aberto para o imprevisível e a criatividade — seria possível realizar a montagem de *O balcão*, agora oferecida no Teatro Ruth Escobar. As rigorosas leis do profissionalismo nunca permitiriam esse esbanjamento de imaginação fora da realidade, e a tarefa amadora é forçosamente mais modesta, sem recursos para animar o universo encantado da obra de Genet e do encenador Victor Garcia. Anotemos sem retórica: estamos vivendo uma experiência teatral única no mundo, em que ao menos a curiosidade deveria provocar filas para a entrada nessa **casa de ilusões**.

Assim como o bordel de Mme. Irma apresenta todos os prestígios da fascinação e da fantasia para os seus clientes, a majestosa e poética estrutura metálica do cenário de Wladimir Pereira Cardoso instala os espectadores como *voyeurs* desse jogo ilusório, tornados participantes de um ritual de frustrações e de sonhos que nos desnudam as **nomenclaturas** míticas da humanidade. O brilho falso da pompa, que permite a pobres mortais se converterem em bispo, juiz e general, na casa de ilusões acionada por mecanismos cenográficos, materializa-se em quase brinquedo na maquinária engenhosa e sedutora exposta ao público. Magnífica e evanescente casa de ilusões para as personagens e para nós, *voyeurs*.

A liturgia exige grandeza e solenidade, e a lenta movimentação da plataforma de acrílico e da espiral que baixa dos urdimentos, servida por luzes irreais e pela música fantasmagórica do oriente, instaura a cerimônia com magnitude desmedida. Os problemas do espetáculo estão na riqueza ainda irresolvida de duas linguagens que, juntas, ultrapassam a capacidade receptiva de cada indivíduo: a verbal, de Genet, e a visual, de Garcia. Preso ao tempo da maquinaria faustosa, o encenador foi obrigado a sacrificar diálogos belíssimos, e ainda assim é difícil acompanhar o desenvolvimento do texto. Para a cerimônia de Victor Garcia, talvez fosse recomendável um



Victor Garcia

autor menos inspirado, que não concebesse a peça com o único estandarte da palavra. A contradição se encontra no fato de que ou Genet precisaria reescrever o texto para integrá-lo melhor na concepção de Victor Garcia, ou o encenador deveria, humildemente, expor o dramaturgo, para a literatura não parecer, às vezes, um ornamento demasiado. Este juízo é, porém provisório, porque tudo leva a crer que, depois do nervosismo da estréia (nem houve ensaio geral, pela necessidade de se ajustarem pormenores), o ritmo faça a fusão de peça e sua metáfora cênica. Como conceito intelectual e artístico do mundo de Genet, não poderia ser mais feliz a imagem plástica permanentemente criada por Victor Garcia.

O fervor que levou um elenco de ótimas figuras a iniciar os ensaios, há seis meses, a abandoná-los para cuidar da sobrevivência e a retornar ao espetáculo, nas últimas semanas, se comunica totalmente ao público. É visível que os atores assimilaram tanto o texto de Genet como o espírito de Victor Garcia. Se cabe preferir um ou outro intérprete é porque ele se mostra mais aparelhado para participar da encenação. Tanto Raul Cortez como Sérgio Mamberti e Dionízio de Azevedo foram bem escolhidos para viver o Bispo, o Juiz e o General, e se Sérgio Mamberti impressiona mais é porque dispõe de um domínio vocal admirável, que serve melhor às falas de Genet, clássico pelo esplendor da linguagem. Ruth Escobar consegue principalmente transmitir a idéia intelectual de Mme. Irma. Célia Helena volta ao seu melhor padrão, vivendo Carmen com grande charme e firmeza. Das parceiras dos clientes, é Thelma Reston quem alcança maior rendimento interpretativo, ágil e incisiva, mas se saem bem Neide Duque e Vera Lúcia Bueno. Nilda Maria e Carlos Augusto Strazzer fazem uma bela cena lírica, amparada por marcações de um simples e eficaz teor poético. Paulo César Pereio ainda precisa enriquecer mais o Chefe de Polícia (assumiu a responsabilidade do papel nos últimos dias). Jonas Mello é um convincente Carrasco, parecendo menos à vontade quando assume a veste de Artur. Mesmo a figuração contribui muito para a atmosfera de magia que domina o espetáculo. A cena final, em que o povo sai da parábola espelhada do fundo para galgar as paredes do bordel, símbolo da estrutura a ser destruída, representa um dos momentos mais deslumbrantes já revelados a qualquer público.

Pelas vicissitudes de seu preparo, pela coragem épica da empresária Ruth Escobar, pelo resultado artístico alcançado, com criação de beleza pura e austera, *O balcão* marca a história do nosso teatro e faz de nós, espectadores prosaicos, beneficiários de um raro privilégio.

.....
In *Jornal da Tarde*. São Paulo, 31 de dezembro de 1969.
.....

Sábato Magaldi, crítico e professor da ECA (USP). Republicou Panorama do Teatro Brasileiro (1998).

UM BALCÃO MAGNÍFICO

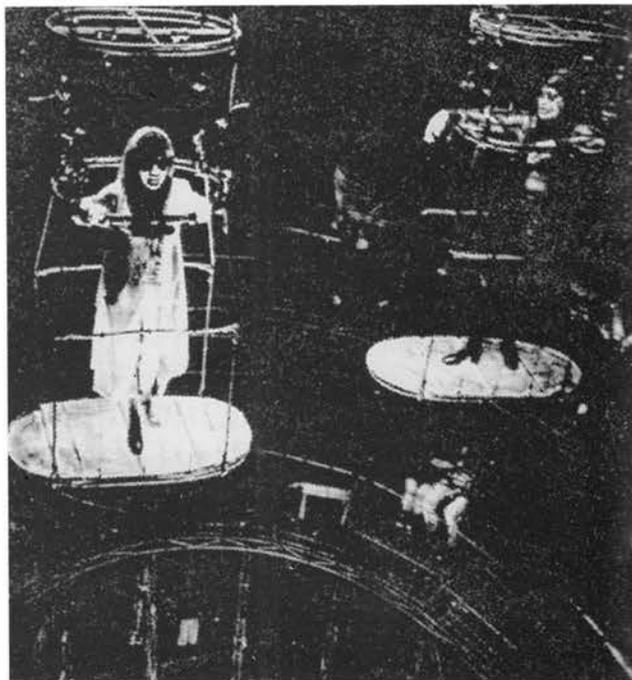
SÉRGIO VIOTTI

I

É difícil comentar o fantástico sem fugir ao equilíbrio racional e metódico que acompanha o habitual. Nesta montagem de *O balcão* de Genet, que agrediu São Paulo com impacto muito mais impressionante do que as tempestades de janeiro, tudo é tão magnífico, de uma tal qualidade de beleza visual, de uma vibração sensual tão densa e sufocante, de um ardor de imaginação desenfreada tal, que se irmana aos excessos das visões místicas indecifráveis, e à loucura que não teme a matéria, a forma, o som ou a palavra.

Um convite-desafio nos é feito: penetrar em uma escultura no interior da qual os atores representarão suspensos no ar; ficaremos inconfortavelmente (mas fascinadamente mesmerizados) às bordas de um abismo, sentados ao longo de uma espiral que sobe, contornando as paredes internas de um funil de negros fios de ferro. O espaço cenográfico é o mesmo espaço da arquitetura teatral; o teatro é o próprio cenário, apenas protegido do ar livre pela casca das paredes externas do prédio. Quem conheceu o Teatro Ruth Escobar não o conhecerá mais, pois deixou de existir. Em seu lugar ergue-se *O balcão*, a Casa de Ilusões de Mme. Irma.

Dentro da maravilhosa estrutura fixa de Wladimir Pereira Cardoso (um trabalho de inventiva e paciência orientais) processa-se um jogo de formas móveis que baixam do alto para serem novamente içadas, variando constantemente a área espacial; outras deslizam verticalmente sobre os eixos de sustentação, nas faces internas da estrutura; em determinado ponto, parte desta se abre, como um portal de duas folhas, pesado de espectadores que se movem também — e nos comunicamos com o que já



Thaiz Muniz Coutinho e Assunta Perez em *O balcão*. Foto: Alair Gomes

foi o fundo da platéia em degraus do transformado teatro, agora o caminho que leva, da prisão da Casa de Ilusões de Mme. Irma (que se recusa a chamá-la bordel), à prisão do vasto mundo onde os revolucionários lutam.

Todo problema espacial foi organizado verticalmente por Victor Garcia, o diretor, criando um ritmo próprio, liturgicamente solene, tão de *O balcão* como era de *O cemitério de automóveis* a solução espacial e o ritmo, horizontais. Através da imaginação e riqueza de meios de expressão (o **gesto** significativo, os rituais assombrosos, a coreografia das máquinas) *O balcão* vai deixando entrever sua profundidade: ilusão e realidade se confundem, devoram-se, e a conquista do real nas bases da ilusão aprisiona da mesma forma. O resultado, em termos de envolvimento, é tão grandioso que qualquer comentário sobre alterações no texto de Genet torna-se vão e sem propósito. É muito raro ver-se um diretor que vá **além** do texto, que trabalhe sobre ele com a fúria de um selvagem fascinado pelo rito sangrento que inventou (do qual não pode mais se libertar; que tem de levar até o fim) e que, assim fazendo, recrie este mesmo texto em um plano **anterior** à criação do próprio autor. Garcia não encenou o texto de Genet: foi às suas origens e trouxe à luz o essencial, sobre alicerces de criação paralela. Não é dado a todos os diretores idêntico privilégio sem castrar o autor distante. Em sua ousadia, Victor Garcia nós mostrou uma grandeza que a peça não teria se fosse montada no acanhamento de um cenário (como sugerido pelo autor) ou nas linhas realistas da primeira montagem, no Arts de Londres, em 1957, onde a obediência sabia a infortável Grand Guignol.

O espectador não se comunica com a montagem porque os atores se comunicam diretamente com ele (o que não acontece nem nos monólogos, dirigidos a nós, mas interpretados dentro da redoma alucinatória do mundo ilusório dos fregueses d'*O balcão*). O que acontece é que nós, sendo parte integrante do cenário-teatro, deixamos de ser *voyeurs* de ritos sexuais (uma das profissões da burguesia ocidental) para **ser**, na própria estrutura dos quartos de loucura e prazer, espelho do mundo genético, como os que forram as paredes do fantástico bordel.

Estes espelhos estão presentes na própria matéria cênica: na concavidade que forra, como a boca de um vulcão luminoso, o fundo do funil; e no imenso prato transparente, que emite qualidades diferentes de luz no seu lento e pesado passeio vertical durante o transcorrer da peça. Sem truques que fujam à rigidez da imensa máquina cênica, a imagem-matéria vive da iluminação que a pulsa e da carne que a habita. As matérias confundem-se e unificam-se: o metal rígido e negro; a ofuscação do metal espelhado, da mesa ginecológica cromada; a frieza cortante da luz branda uniforme, de intensidade variável, global ou isolante; os tecidos — ora corriqueiros, ora de rebuscada textura, misturando ouro, pele, couro e plástico; o corpo humano

carregado de vestes ou seminu, aí também matéria palpitante, pedaço de cenário. Música litúrgica; outras onde a voz humana emana um inconfundível orientalismo (presente em toda concepção do espetáculo, que consegue ser barroco e oriental ao mesmo tempo); efeitos gravados; tiroteio; o ranger das máquinas; algazarra e charivari (toda uma equipe jovem colabora na sonoplastia viva). O espetáculo tem uma dimensão rara. É um privilégio assisti-lo.

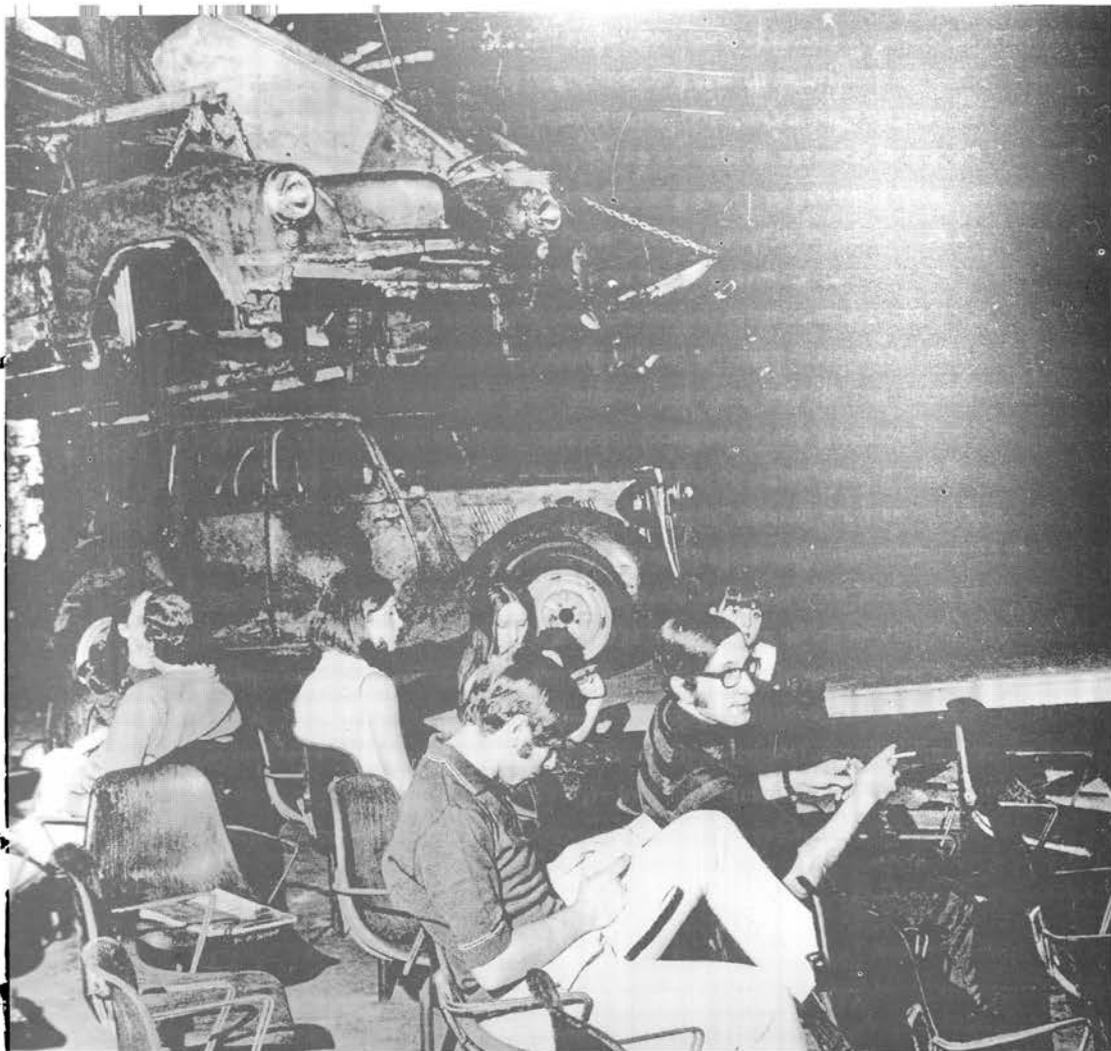
Se *O balcão* tivesse sido montado num centro de atenção cultural do mundo, todo o ocidente civilizado saberia que Ruth Escobar ousou produzir com bendita insensatez e Garcia dirigir com incontrolável, desmedida invenção. Estamos no Brasil. Nossa beleza só é usufruída por nós. Se o mundo não souber da montagem, não importa. **Nós sabemos.** Fazamos bom uso dela.

II

As pessoas que não gostam de teatro, mas vão a teatro; as que gostam e vão, de raro em raro; as que vão ocasionalmente, por ir; as que nunca vão (por preguiça ou princípio) devem e precisam assistir a um espetáculo como *O balcão*. Muitas ficarão pasmadas; outras, vão-se sentir agredidas (agressão mais intelectual do que moral, pois o fato de a peça ser localizada em um bordel não implica, necessariamente, no pressuposto linguajar da Boca do Lixo); outras, assombradas; uma minoria, chocadas, o que seria, em si, espantoso, já que a montagem, visceralmente sensual, não chega jamais ao baixo erotismo do momento escuso ou da pedrada do calão. Fascinados, em várias medidas de fascínio, todos.

E todos vão se ver diante do **teatro teatral** no seu sentido mais verdadeiro, despido de todas as convenções do realismo sufocante: coesamente unidos o cenário-arquitetura espacial, luz, música, som, movimento, gesto-símbolo e, por fim, o que é muito importante neste caso, texto. A direção apodera-se do autor e o estraçalha. O balcão, de Genet, transforma-se em *O balcão* de Genet segundo a visão de Victor Garcia.

Libertando os atores do convencionalismo realista de representação, o diretor cria para eles um campo interpretativo que, ao contrário do que possa parecer, é, tecnicamente, muito mais difícil. O ator, protegido pelo aconchego realista pode pairar sobre o ambiente, pode até ir além da direção que deveria apoiá-lo. No caso, os atores, imersos em ritual ou aprisionados na máquina (como na cena fantásticamente estática e impressionante entre Irma e Carmen, literalmente engaioladas no espaço) lutam para impor-se. O próprio Genet pede, para que, nas primeiras cenas, quase tudo seja interpretado exageradamente, exagero que pode ser tomado como **um passo além do realismo**, o que é plenamente conseguido pelos atores. Desde a primeira aparição do Bispo o tom é lançado e conservado. Garcia não poupou nenhum instante



Cemitério de automóveis, direção de Victor Garcia, Teatro Treze de Maio, 1968

de realismo corriqueiro. No seu balcão não há lugar para o dia-a-dia, e ele obtém dos atores uma mostra de inconventionalismo de gestos e movimentos que teria deleitado a Gordon Craig.

O resultado final é uma unidade de interpretação de grande densidade. Raul Cortez (com um arrojo e grandeza que farão falta quando se desligar do elenco), Célia Helena (voz-lágrima cheia de tristeza humaníssima), Sérgio Mamberti (um furor lúcido cheio de espantos), Dionízio Azevedo (um vigor angustiado), Ruth Escobar (a rigidez e o propósito das Grandes Donas de Balcões e Tronos), Jonas Mello (a brutalidade sensual indiferentemente macha), Paulo César Pereio (autoridade perdida) Nilda Maria (arfante procura de várias liberdades) e Carlos Augusto Strazzer (que tem, como pede Genet, um rosto *assez triste et assez farouche*) — todos, unidos, dão uma contribuição vital ao espetáculo.

O duelo entre o corpo humano e a máquina é incessante. Ela o ergue, abaixa,

suspende, balança, recurva, sorve (há instantes em que os corpos parecem estar sendo sugados pela fossa de luz prateadamente infernal) e ascende (como na inesquecível cena final em que o Homem Liberto emerge dos infernos e sobe, em gloriosa ascensão, crucificado no espaço, com um sorriso no rosto e um laivo de eternidade no olhar fulgurante) enquanto outros, emergindo da concavidade luminosa no fundo do cenário — visão de um fosso sixtino, não de um teto — sobem pela armação afinilada, eles também galgando e atingindo a uma liberdade à qual o Homem tem direito, evocando uma gravura dantesca de Gustave Doret em movimento. Por vezes, esta luta (carne versus máquina) torna-se quase intolerável, como na longa cena Irma e Carmen.

Escravos daquela estrutura medonhamente maravilhosa, de um realismo fantástico além da imaginação de gravuristas sombrios, os atores, parte de uma única imagem total, executam feitos de uma ousadia física que já se torna coragem.

Ao que parece, até o momento, Genet discordou e lamentou-se de quantas montagens de *O balcão* viu. Foi contra Peter Zadek, em Londres, em 57. Em 60, não aprovou a encenação no Mathurins parisiense; nem a do Circle in the Square, em Nova York. Condenou a de Berlim. Ignorou as demais, talvez para poupar-se novas amarguras. Com a insistência de um G. B. Shaw, revolta-se reiteradamente contra liberdades para com seu texto. *As atrizes substituem uma palavra por outra, o diretor retalha o texto*, lamenta-se. E ainda: *O autor da peça* — justamente a propósito da última cena — *gostaria muito que não fosse cortada, que não se condensasse nenhuma explicação sob pretexto de apressar, esclarecer ou de que tudo já tenha sido dito mais alto, ou que o público tenha compreendido, ou esteja se aborrecendo.*

Genet voltaria a amargar-se: Victor Garcia não lhe respeitou o texto. Trabalhou sobre ele. Recriou, principalmente nos atos finais, sobre o material de Genet. Cortou falas e personagens. Neste sentido, creio que cada peça é um caso-problema. Um **diretor total** pode (e deve) fazê-lo, se o espetáculo lucrar com a irreverência. O prazer do espectador torna-se mais importante do que a intransigência do purista. Quando há um sopro de genialidade na direção, o debate em torno da obediência torna-se inútil. E a lição é velha: Meyerhold, nos idos de sua época, torcia e retorcia textos sacrossantos. E quem lucra com isto? O teatro.

Entre o muito que implora aos diretores, Genet pede ainda que a peça deve ser encenada como *a glorificação da Imagem e do Reflexo*. No caso, não poderia discordar de Victor Garcia.

.....
In *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18 e 20 de janeiro de 1970.

.....
Sérgio Viotti, ator, escritor e crítico.

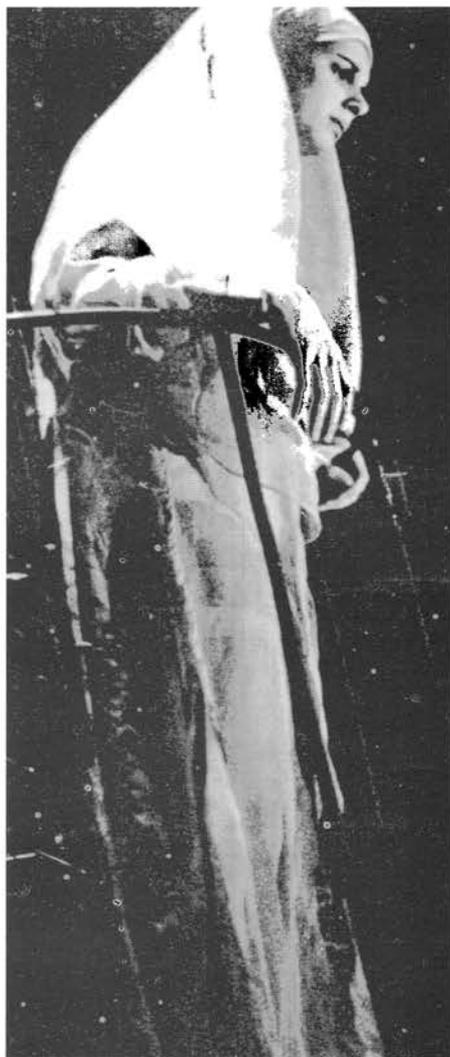
O BALCÃO: TEATRO VISTO NA VERTICAL

YAN MICHALSKI

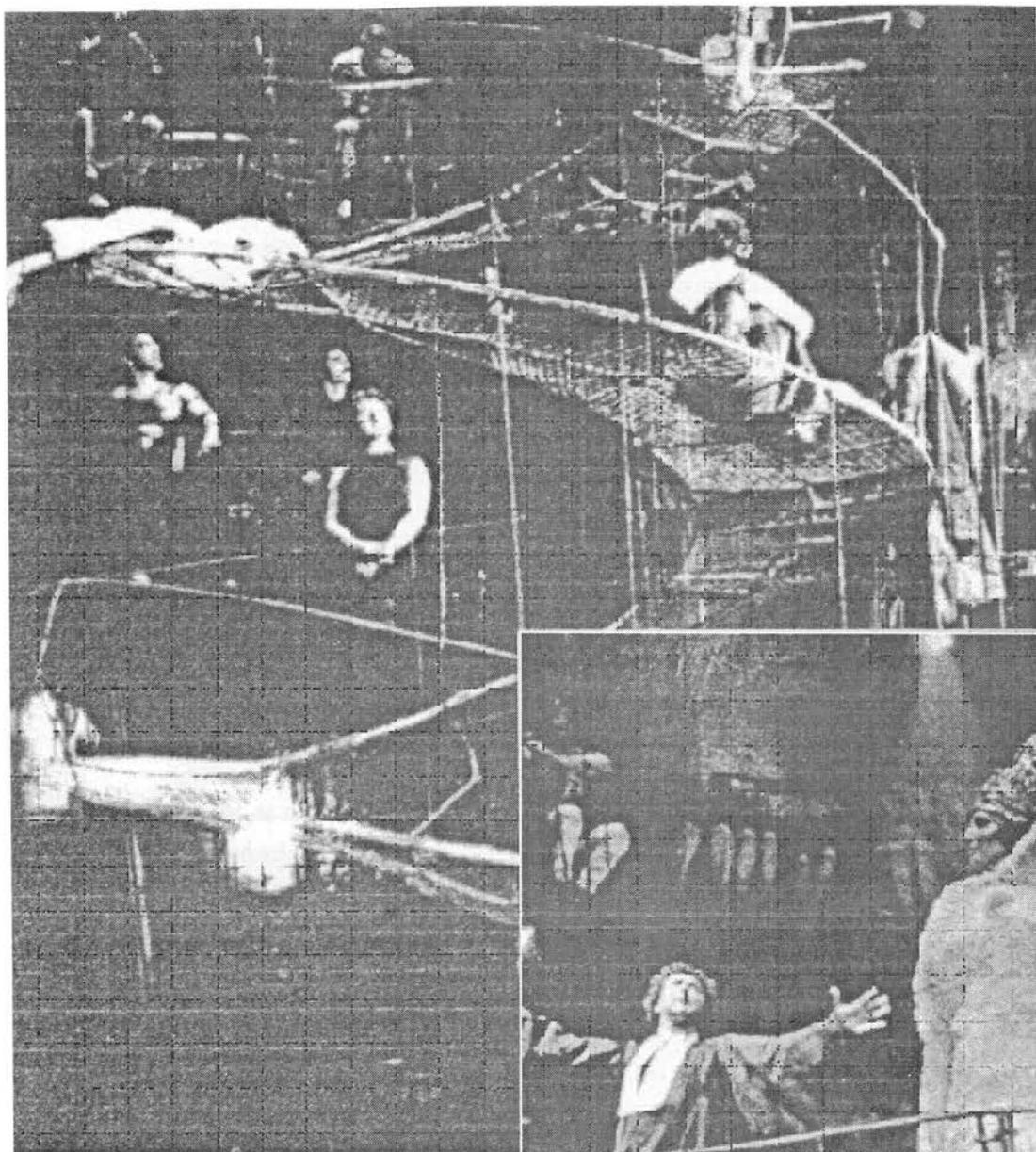
Um acontecimento da mais alta significação na história do teatro brasileiro está sacudindo São Paulo, esgotando lotações e fornecendo assunto para apaixonadas discussões em toda a cidade: *O balcão*, de Jean Genet, na produção de Ruth Escobar, dirigida por Victor Garcia — um espetáculo completamente diferente de tudo que vi até hoje em matéria de teatro.

O balcão é um acontecimento marcante sob vários aspectos, mas alguns deles merecem ser particularmente destacados.

Todos os espetáculos **renovadores** montados no Brasil nos últimos anos vinham, de alguma maneira, a reboque de experiências realizadas em outros países. Isto não invalida seu mérito: eles eram autenticamente revolucionários dentro do contexto brasileiro; vários deles eram admiravelmente imaginosos e belos; todos eles se empenhavam em transpor as experiências estrangeiras para a problemática e o temperamento brasileiro (o que



Célia Helena (Carmen)



*Visão parcial da estrutura metálica
que compunha a espiral para o
cenário de O balcão*

*Sérgio Mamberti (Juiz)
e Ruth Escobar (Irma)*



não acontece, aliás, em *O balcão*); e alguns refletiam uma inspiração muito pessoal por parte dos seus diretores. Mas *O balcão* é o primeiro espetáculo brasileiro que constitui, segundo tudo leva a crer, uma inovação radical de âmbito mundial na concepção do espaço cênico. Não me consta que em qualquer lugar do mundo tivesse sido tentada até hoje uma experiência como esta, que implica em destruir praticamente um teatro para a construção de uma enorme torre de metal que atravessa o edifício desde o térreo até o último andar. e que constitui ao mesmo tempo o local da ação cênica e a platéia, derrubando a tradicionalmente horizontal dinâmica teatral para substituí-la por uma dinâmica vertical, tanto na movimentação da ação como no ângulo de visão dos espectadores. Pelo que tem de inédito e ousado, estou certo de que *O balcão* mereceria transformar-se, como talvez nenhuma montagem brasileira até hoje, em assunto de reportagens nas grandes revistas internacionais.

Ao lado do ineditismo, vale a pena meditar sobre o fato de que uma solução cênica como esta, que exige um mecanismo técnico de extrema complexidade e um investimento de capital elevadíssimo (da ordem de várias centenas de milhares de cruzeiros novos) tivesse sido tentada pela primeira vez justamente num teatro tão pobre e materialmente tão subdesenvolvido como o brasileiro, onde a maioria das casas de espetáculos não dispõe de equipamento sequer para o trivial simples, e onde as empresas de teatro profissional raciocinam habitualmente em termos de um orçamento que não permite a presença de mais de quatro atores e de mais de um cenário. Em matéria de mentalidade empresarial, a montagem de *O balcão* significa no Brasil um brusco pulo da idade da pedra para a era tecnológica. Um outro empresário cogitaria, talvez, de dar um pulo semelhante através de um espetáculo eminentemente comercial — uma comédia musical de grande montagem, por exemplo. Ruth Escobar escolheu, para dar o pulo, um espetáculo da mais avançada vanguarda.

Finalmente; é quase espantoso pensar que em tão pouco tempo o teatro brasileiro tenha percorrido um tão longo caminho de renovação, a ponto de permitir hoje em dia a produção de um espetáculo cuja forma seria autenticamente revolucionária em qualquer lugar do mundo. O surgimento de um tal espetáculo seria bastante normal num país que tivesse uma tradição de pesquisa experimental, mas não num país como o nosso, onde esse tipo de experimentação existe há pouco mais de três anos. No início da década de 40, era saudada como revolucionária uma montagem de *Vestido de noiva*, que introduzia nos palcos brasileiros o estilo Expressionista largamente difundido na Europa já em torno de 1920. De um atraso de 20 anos em 1940, partimos para realizar em 1970, uma montagem que pertence à mais avançada vanguarda do mundo.

Como é O balcão

É muito difícil descrever a montagem de maneira que dê ao leitor uma idéia do impacto que o espectador recebe, de saída, ao ingressar no recinto e, posteriormente, durante as quase três horas de incessantes surpresas. O dispositivo básico, concebido pelo diretor Víctor Garcia e pelo cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso, é constituído, como já disse, por uma enorme estrutura metálica, de cerca de 25 metros de altura, em forma de torre circular, para cuja construção foram usadas 43 toneladas de aço. Pelas paredes da torre vão subindo, em espiral, arquibancadas munidas de assentos, onde o público se acomoda. A ação desenrola-se no espaço interno da torre. No primeiro ato, o principal local cênico consiste de um disco transparente que preenche todo o diâmetro do espaço interno e que se desloca verticalmente com os atores que representam em cima dele. Conforme a posição do disco em relação ao andar da arquibancada no qual o espectador se acha localizado, esse espectador assiste à ação olhando de cima para baixo ou de baixo para cima — esta última hipótese sendo tornada possível devido à transparência do disco. No segundo ato, o disco é substituído por duas pequenas gaiolas-elevadores que, ocupadas por duas atrizes, viajam pelo espaço interno da torre. No terceiro ato, o principal local de representação é uma rampa metálica em espiral, que ocupa o vão interno desde debaixo até em cima. Durante todo o espetáculo, a iluminação é feita, essencialmente, de baixo para cima ou de cima para baixo.

Esta descrição sumária dá uma idéia muito incompleta do mecanismo da encenação, pois a ação quase nunca se concentra num único local, mas espalha-se por toda a estrutura metálica, no meio a um vibrante e envolvente barulho. Ao dispositivo básico que acabo de descrever acrescenta-se todo um sistema de passarelas, escadinhas e gruas que surgem como que por encanto em determinados momentos e desaparecem logo depois. A própria arquibancada, com os seus cinco andares de altura, não é inteiramente imóvel: se estiver sentado em determinados setores e em determinados níveis dessa arquibancada, o espectador terá de vez em quando, a surpresa de sentir que a parte da estrutura na qual ele se acha acomodado está se deslocando ligeiramente, a fim de proporcionar uma abertura através da qual serão introduzidos para dentro do espaço interno determinados elementos de cenografia usados em tal ou outra cena.

Este estranho dispositivo é por si só responsável por uma grande parte do fascínio do espetáculo: ele tem o clima de um misterioso templo do futuro: sua incessante movimentação lhe dá uma espécie de vida própria que cria um curioso conflito dramático com a aparente frieza do metal: e, sobretudo, este sombrio poço móvel tem, independentemente da ação cênica que acontece dentro dele, uma extraordinária beleza arquitetônica e escultural. Os precursores da noção do **teatro total** que precon-

zavam a fusão de todas as artes dentro de um espetáculo teatral dificilmente poderiam ter pressentido que existiria um dia um teatro tão intimamente entrosado com a Arquitetura e a Escultura.

Ritual de cruel beleza

Dentro deste inédito cenário acontece uma ação dramática representada por seres humanos. Mas um cenário como este exigia uma ação de sonho e intérpretes de dimensões sobrenaturais. Colocando-nos desde o início em contato com uma mulher autenticamente elefantina e com alguns personagens que usam coturnos, Victor Garcia deixa claro que não devemos procurar na realização o sentido de uma história que aconteceu, e sim entregar-nos ao sentido místico de um grotesco e grandioso ritual que está sendo celebrado. Este ritual, acentuado pelas magníficas roupas criadas pelo próprio diretor, e por uma ensurdecadora trilha sonora na qual hinos religiosos se misturam com efeitos eletrônicos e com barulhos rítmicos primitivos, espalha-se pelo gigantesco espaço cênico numa interessante sucessão de imagens de uma alucinada e selvagem beleza. A beleza, muitas vezes cruelmente grotesca, dos corpos humanos em movimento dentro de um quadro visual totalmente insólito, dá um toque novo, de violência e calor, à metálica beleza da estrutura.

Para celebrar o seu ritual, Victor Garcia escolheu *O balcão*, de Jean Genet. O texto, que é difícil, complexo e altamente significativo, e cuja barroca linguagem poética foi muito bem transposta na premiada tradução de Martim Gonçalves e Jacqueline de Castro, fica de tal modo ofuscado pelo impacto da encenação que à primeira vista poderia parecer que Garcia seria capaz de realizar um espetáculo virtualmente igual a partir de não importa que texto. Entretanto, mesmo se os acontecimentos da trama e o tortuoso e atormentado pensamento do autor permanecem, a meu ver, quase inacessíveis ao espectador, não há dúvida de que existe uma profunda identificação entre a sugestão ritualística claramente contida na peça e a desenfreada celebração teatral levada às últimas conseqüências por Victor Garcia. Um outro texto entraria muito possivelmente em choque com a inédita personalidade da encenação: o texto de Genet, mesmo se não chega a expressar-se através dessa encenação, submete-se docilmente a ela e funde-se no seu tom sem qualquer quebra de coerência. E se é uma pena, evidentemente, que o público saia do teatro — como me parece que está saindo — sem ter assimilado o sentido daquilo que Genet quis dizer na sua obra, o fato não deve ser considerado como uma tragédia: este público absorveu ao menos o choque sensorial de um espetáculo que é tão insólito, belo e generoso que constitui por si só um fenômeno estético, cultural e intelectual pelo menos tão válido, importante e completo quanto a própria peça. O espectador poderá ter na vida muitas oportu-

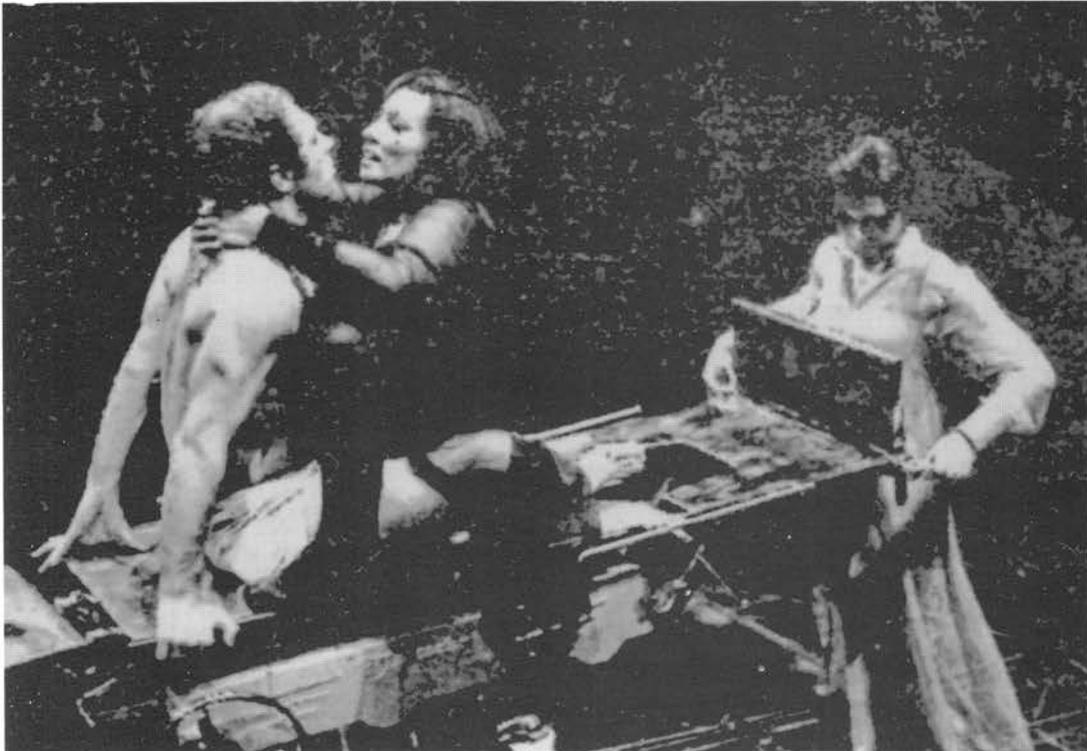
tunidades de assistir a uma outra montagem da obra de Genet, mais clara e explícita: mas não terá nunca a oportunidade de assistir a uma outra realização teatral como esta de Victor Garcia, única na sua concepção.

Não terá nunca mais a oportunidade, por exemplo, de ver uma imagem como esta que encerra o espetáculo com um golpe de pura genialidade: do fundo do poço, a humanidade — representada por um grupo de atores despidos — parte, envolta numa luz fantasmagórica, para a silenciosa escalada vertical dos 20 e poucos metros da torre, subindo lentamente pelos postes da estrutura, em busca de um céu abstrato, até chegar ao nível dos espectadores e confundir-se com eles. Desafio quem quer que seja a me convencer de que não sentiu um arrepio diante de tamanho impacto de beleza.

.
In *Jornal do Brasil*, Guanabara, 17 de janeiro de 1970.

.
Yan Michalski (Polônia, 1932 — Brasil, 1990). Naturalizado brasileiro em 1956. Diretor, ator, crítico do *Jornal do Brasil* e professor da CAL.

Paulo César Pereiro, Ruth Escobar e Cêlia Helena
Foto de José Anton



O BALCÃO

JACOB KLINTOWITZ

Está encerrada a temporada de *O balcão*, peça de Genet, direção de Victor Garcia, produção Ruth Escobar e o espetáculo já recebeu todos os elogios, comentários, críticas e badalações possíveis. Contudo, é preciso notar, ao seu final, que estamos diante de alguma coisa de diferente no teatro brasileiro — em termos de realização — e de uma contribuição séria ao estudo das transformações do teatro contemporâneo.

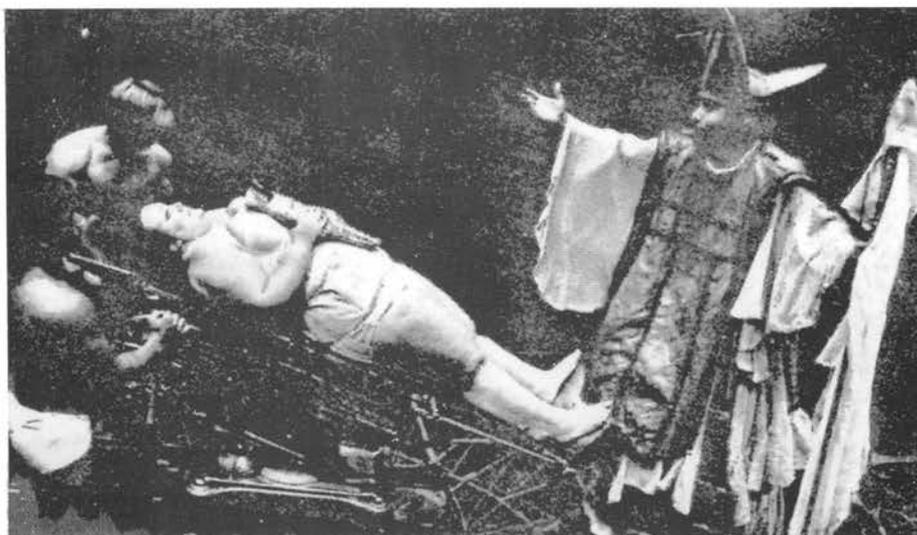
Tenho assistido teatro de vanguarda, *happening*, manifestações etc. Na absoluta maioria encontro apenas idéias de segunda ordem, o interesse pessoal da vaidade prevalecendo sobre a possibilidade estética, a ignorância feita regra e padrão. Entrei no *O balcão* com o receio de quem já viu muita coisa e tirou proveito limitado. Desta vez estamos diante de um espetáculo de alta contribuição.

A partir de um texto de Genet há a recriação para a busca de uma linguagem contemporânea e para a expressão de uma possibilidade de estética. Mas o que eu estou dizendo, que já não se disse sobre tanta coisa que não deixou o mínimo vestígio?

O texto de Genet é bom, mas não é excepcional no teatro contemporâneo. O que ele diz, diz bem, mas não diz suficientemente original a ponto de destacá-lo de outros que já disseram a mesma coisa melhor e mais forte. A sua colocação sobre o teatro da vida é surradíssima. A colocação, por outro lado, de que somos aos olhos dos outros, e das convenções sociais, já foi melhor colocado por Camus, Sartre, Miller. Para só citar os que a memória traz. Há, entretanto, alguma coisa nesse texto que se prestava ao talento de Garcia. Para mim esse elemento básico, constante nessa peça e não em vários textos superiores a ela, é o seu inacabado, o seu ar de alinhavado, a condição, enfim, de permitir uma recriação sobre si mesmo.

Victor Garcia elimina as coordenadas de nossa atuação terrena, **horizontal-vertical**, e faz o espetáculo transcorrer num plano horizontal móvel, deslocável, que circula pela vertical com inteira liberdade. Do ponto de vista do espectador, desapareceu as suas conhecidas coordenadas e ele está perplexo pela ausência do convencional. Da mesma maneira a sua posição pessoal transformou-se.

Se usei a palavra **espectador**, foi por não ter nenhuma melhor à mão. Trata-se,



Edson Brito, Nezito, Vera Lúcia Bueno e Rofran Fernandes, 1960. Foto: Alair Gomes

como o leitor já deve saber, de uma espiral vazada onde estamos mal assentados. A ação transcorre diante dos nossos olhos, no sentido mais literal possível. Abaixo e acima de nossa linha horizontal. A linha de horizonte torna-se ilusória, pois estamos em algum lugar de uma espiral. Atrás de nós há batidas, correrias, atores falando. Envolvendo-nos uma música que soa como oratório. Essa é a atividade que se desenrola à nossa volta, na nossa frente, atrás, acima e abaixo de nós.

Os elementos usados na cena são, de preferência, contemporâneos, do ponto de vista técnico. Uma mesa ginecológica faz as vezes de praticável. O trapézio onde se trava um diálogo maior, é aço com acrílico. Os instrumentos que aparecem aos nossos olhos, deslocando os planos da cena, não são diferentes dos modernos guindastes que podemos ver em qualquer porto.

Victor Garcia nos mostra a autoridade idealizada no nosso teatro de ilusões. Nada de novo. Mas a técnica, a forma com que ele nos traz os seus elementos é extremamente nova e reveladora. Através do sensorial — pois as palavras são quase perdidas — ele busca a transmissão de um estado do contemporâneo: a simultaneidade, a concomitância, a formação de mitos, as possibilidades existenciais. Se conseguiu ou não é outra história e outra matéria. O que vale a pena assinalar é o fato de estarmos diante de uma proposta real e que não podemos deixar de considerar. E é uma proposta realizada esteticamente. Dentro de uma longa tradição teatral (as citações ao teatro grego são evidentes). É alguma coisa de diferente nas propostas que temos visto. É trabalho de alto valor. Vale a pena ir a São Paulo apenas para conhecê-lo.

.....
In *Tribuna da Imprensa*. Guanabara, 14 de julho de 1971.

.....
Jacob Klintonowicz, pintor e crítico de arte, foi professor da USP.

A IMPORTÂNCIA DA CENOGRAFIA

JOSÉ DIAS

*Uma cenografia não é um telão;
é um envolvimento. Representa-se
em cena, não em frente dela.
[...] Uma boa cena não deve ser
uma pintura, mas uma imagem.
[...] É um sentimento, uma
evocação, uma presença,
um estado de alma,
um vento morno que
ateia as chamas do drama.*

Robert Edmond Jones.

O PERCEVEJO N. 7, ANO 7, 1999, 23 a 31

Cenário de Santa Rosa para Péleas et Melisande, de Maeterlink, direção de Ziembinski. Teatro Municipal, 1943

A cenografia não é uma linguagem internacional, isto é, seu discurso não pretende ser compreendido por todos, da mesma maneira, em qualquer parte do mundo. Na verdade, o que para um pode ser uma expressão cenográfica sublime, poderá parecer bastante desagradável para outro. Um cenógrafo, usando material velho, poderá nos deixar sem fôlego com seu trabalho. O mesmo cenário, que nos fascina, a outro pode parecer um amontoado de lixo. Como qualquer atividade artística, a cenografia revela, através do material e das formas que usa, um conjunto de emoções e de idéias relativas e pessoais.

Não há dúvida de que a cenografia é de importância fundamental para o sucesso de uma montagem, devendo servir a inúmeros objetivos. A cenotécnica, a iluminação e a indumentária permitem uma qualidade no resultado final do espetáculo tal que, cada vez mais, diretores e produtores buscam o auxílio de profissionais considerados competentes e de talento artístico inegável para a elaboração e a realização de seus projetos cênicos.

Mas a arte cênica é uma arte especial, difícil. Cabe ao cenógrafo conciliar uma série de condições para permitir uma resposta à proposta cênica do diretor. Tudo tem que ser previsto, calculado com o maior rigor, para que sejam evitados os exageros, para que não se sacrifique a intenção do dramaturgo, para que se respeite o sentimento exato da concepção cênica, sem apelar para efeitos banais e fáceis. O cenógrafo colabora com o diretor, mas também com o autor, no sentido de que, através dos elementos descritivos que propõe, sejam representados tanto o pensamento do autor, como a verdade cênica desejada pelo diretor. Concordo com o que diz Pierre Sonrel, em seu *Traité de scénographie*:

Il est cependant de toute évidence que dans le problème de l'orientation du théâtre de demain, le rôle et la responsabilité du scénographe sont subordonnés à l'inspiration du poète.¹

Nada deverá ser esquecido ou abandonado irrefletidamente: e aí entram o talento, o senso crítico, a formação técnico-cultural, a compreensão do texto, a sensibilidade e a capacidade de realizar do cenógrafo.

Podemos dizer, portanto, que cenografia é tudo o que é registrado plasticamente em cena. Não podemos separar cenário, figurino, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é, a movimentação dos atores, porque também estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço.

Se num espetáculo é o cenário que fala primeiro, se ele não transmitir pela linguagem plástica, imediatamente, o clima certo, o público poderá ser conduzido por caminhos errados, distanciando-se do que se poderia chamar de idéia correta da peça.

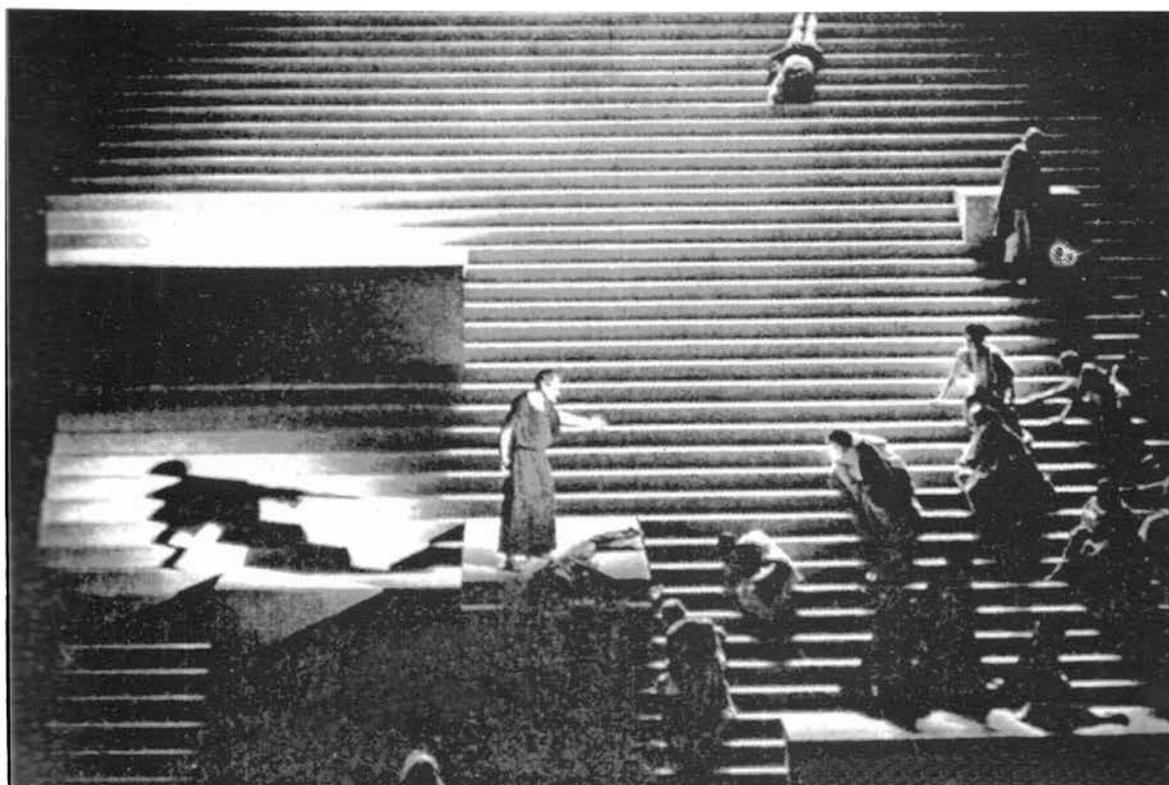
Por outro lado, a cenografia não pode e nem deve ser a **vedete** do espetáculo. Mas deve, isto sim, buscar atender às exigências da peça, à proposta da direção: criar uma linguagem para o espetáculo. O cenário não pode ser desenhado apenas para agradar os olhos do espectador e muito menos para satisfazer a vaidade do cenógrafo. O grande artista Santa Rosa (Paraíba, 1909 — Nova Deli, 1956) tinha palavras muito duras para este tipo de trabalho vazio:

Há os que concebem o palco como uma vitrine de produtos de beleza. Com muito it e cor-de-rosa, filós e colunas, um pouco de luz através da qual se pressinta no ar moléculas de pó-de-arroz, tornando o espaço cênico frio e impróprio à verdade teatral, cheia de calor humano.²

Por mais engenhoso e complexo que seja, um cenário por si só não consegue manter o interesse do público por muito tempo, caso a representação seja fraca. Mas se, pela sua exuberância de formas e cores, chama excessivamente a atenção, pode vir a prejudicar a recepção do espetáculo e, com isso, a própria peça.

O trabalho bem entrosado do diretor e do cenógrafo é essencial para a consecução da unidade do espetáculo. Pois, fundamentalmente, o espetáculo, no seu todo, realiza uma convergência de visões, apresentando em cena o resultado da união dos

Cena de Édipo Rei, de Sófocles, cenário de Josef Svoboda para o Teatro Nacional de Praga, 1963



vários segmentos de uma produção teatral. É fruto de um trabalho coletivo. Segundo Aldo Calvo (1907-1990):

*A cenografia é uma arte muito complexa. O cenógrafo é o artista que cria a imagem do espaço cênico em função de um texto, utilizando os meios cenotécnicos de que deveria ter amplos conhecimentos.*³

Essa ambientação num espaço tridimensional pode então manifestar as mais diversas concepções de formas volumétricas e esculturais. Não é suficiente que o cenário se afine com o estilo da peça, mas que ele reflita este estilo, que o traduza de tal maneira que o público, tocado pela ambientação, consiga captar o clima da proposta cênica através dessas informações visuais. Obviamente isso nem sempre se processa deste modo: pode ocorrer que a própria concepção do cenógrafo seja de deixar o espaço totalmente livre de qualquer elemento, cabendo então aos atores manipular os objetos cênicos ou passar alguma caracterização essencial através da indumentária, por exemplo.

Em geral cabe à cenografia fornecer os dados sobre o local onde se passa a ação: o dia, a hora, a situação meteorológica, a região ou pátria, além de refletir a situação econômica, política e social dos personagens. Todos esses dados, no entanto, podem ser representados às vezes por soluções muito simples. Um elemento cênico sintetizado, mas bem elaborado em sua forma, cor, textura, pode informar às vezes mais sobre o local, atmosfera e clima de uma cena, e com mais eficiência, do que um grande aparato mal concebido e gratuito. Sobre este aspecto do cenário vale citar mais uma vez Santa Rosa:

*A justeza de suas linhas, o discreto sublinhar da ação, bastam-lhe para exercer, com nobreza, a sua função. A sua importância é bem maior quando não é ostentatória, quando apenas sugere em linhas simples o ambiente no qual se desenrolam os sentimentos dos personagens.*⁴

Na cena, o belo tem que ser, antes, necessário. Em outras palavras: a característica essencial do cenário é que ele seja funcional, tenha praticidade. Essa funcionalidade, no entanto, vai depender de outra característica básica da cenografia: a sua afinação com o conjunto do espetáculo. Ligado a esse aspecto estará não só o fundamental entrosamento de diretor e cenógrafo, como a solidez e segurança do processo de criação do cenário propriamente dito. Como se dá este processo, quais suas etapas, que elementos arrola, de que depende seu bom êxito?

Obviamente o ponto de partida são o texto e o interesse que tenha despertado. Uma vez estabelecida a linguagem, as divisões de funções e áreas de atuação, entre

diretor, produtor e ator mobiliza-se um universo de pequenos movimentos dos quais resultará a engrenagem articulada do espetáculo. No princípio há apenas uma idéia que, aos poucos, vai tomando forma, seja através dos perfis dos personagens, de suas palavras, gestos e movimentos, seja através da definição das linhas, do estilo, do desenho do cenário, isto é, de todos os elementos que emprestam uma fisionomia própria à montagem. Definida a forma, ela passa a ter uma função dentro do espetáculo, seja ele teatro, cinema, balé, ópera, novela, seriado de TV, ou ainda um show, um videoclip, ou mesmo um filme publicitário. Em todas essas atividades encontramos sempre a cenografia como parte integrante do espetáculo. Aliás, se quisermos remontar no tempo, podemos lembrar as palavras que o arquiteto italiano Sebastiano

Serlio (Bologna, 1475 — Lion, 1554) já dizia, em pleno século XVI: *os cenários são indispensáveis para criar a atmosfera de qualquer peça.*⁵



Santa Rosa em 1948
Foto: Carlos Moskovic

Quando a direção define a linguagem do espetáculo em suas linhas gerais, cada um dos elementos envolvidos na produção parte para realizar sua função, buscando a melhor solução para o funcionamento da engrenagem. Da mesma forma que o ator se incorpora ao personagem, pesquisando a estrutura psicológica que ele requer, da mesma forma como o diretor passa a conduzir o trabalho, esculpindo e polindo cada quadro e cada cena, é preciso que o cenógrafo trabalhe no sentido de fornecer, a ambos, as ferramentas mais adequadas para a realização de seus propósitos: cabe ao cenógrafo a delicada tarefa de criar uma composição formal complexa, dentro da qual se movimentam os atores, realçados ou disfarçados pelos figurinos e pela iluminação, que arremata todo o conjunto.

Por isso nunca é demais frisar que cenografia não é decoração, nem composição de interiores; cenografia não é pintura nem escultura: é uma arte integrada. Nunca é demais repetir que cenografia é a composição resultante de um conjunto de cores, luz, forma, linhas e volumes, equilibrados e harmônicos em seu todo, e que criam movimentos e contrastes. Cenografia é um elemento do espetáculo — ela não constitui um fim em si. *A stage setting has no independent life of its own. Its emphasis is directed toward the performance*, lembra Robert Edmond Jones, em seu *The dramatic imagination*.⁶ Portanto, o resultado do trabalho de cenografia passa pelo difícil exercício de ser uma arte *a serviço de*, como disse bem Aldo Calvo, a arte de *interpretar o texto visual e cenotecnicamente, respeitando e solucionando*

*todo o critério de marcação, criando uma forma de encantamento num período curto e rápido,*⁷ para que as cenas possam se desenvolver dentro do espaço que ela propõe, tirando partido dos materiais cênicos que ela promove. Na verdade é o cenógrafo quem, de princípio, determina a área de ação, não o diretor. Porque é com o espaço criado pelo cenógrafo que fica estabelecida a área útil do trabalho, dentro da qual ele fará as marcações.

Percebe-se, então, que há sempre uma contrapartida neste trabalho entre o diretor e o cenógrafo, para que tudo caminhe em harmonia e se crie uma certa interdependência: se a cenografia funciona basicamente como material de apoio para a direção, por outro lado cabe ao diretor dar função às formas criadas pelo cenógrafo. Sobre este ponto é interessante ouvir o que tem a dizer Gianni Ratto (1916), com sua experiência polivalente de teatro:

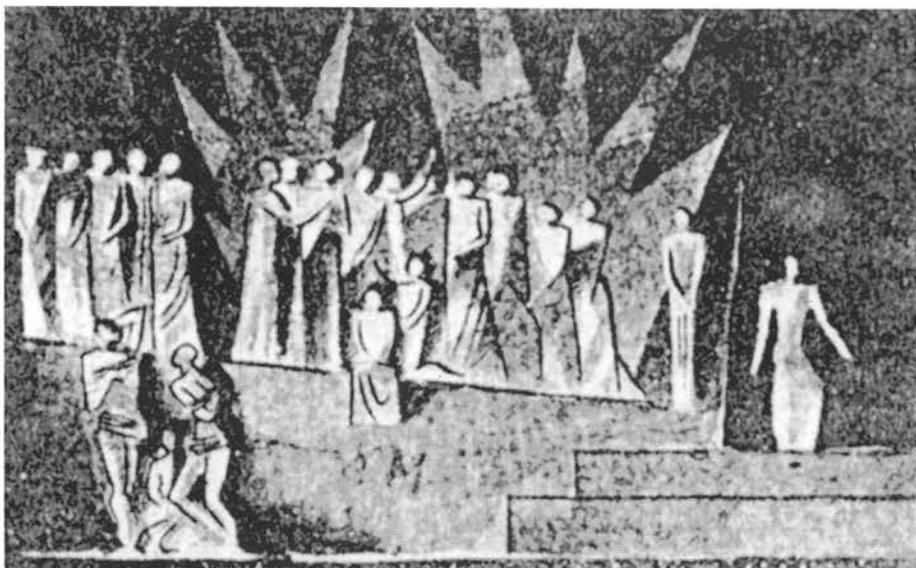
*Não me interessa mais fazer a direção pela direção e a cenografia pela cenografia. Eu faço, tanto uma coisa quanto outra, numa visão integrada.*⁸

Só assim pode-se ter certeza de não se estar criando um mero pano de fundo, ou um simples elemento decorativo, mas o cenário desejável — um aparato para a cena. Trabalhando com um cenário criado dentro deste espírito, seja ele realista, naturalista ou formalista, a direção pode tirar o melhor partido se seus elementos e das áreas de força delimitadas e determinadas pelo cenógrafo, que funcionarão também como estímulos para o ator. Assim o cenário cria um conjunto visual harmonioso, equilibrado e proporcional à dinâmica do conjunto, permitindo ao diretor maiores possibilidades de marcação dos movimentos da ação.

A questão do estilo é outro aspecto do processo criador. Envolve as linhas mestras da proposta da direção, bem como a formação cultural, a sensibilidade e o talento do cenógrafo. A esse respeito, convém refletir sobre o que, para o revolucionário Gordon Craig (1872-1966), define a verdadeira arte do teatro, isto é, *a teatralidade pura*:

*Não é nem a representação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança. Mas, sim, a forma dada pelos elementos seguintes: o gesto, que é a alma da representação; as palavras, que são o corpo da peça; as linhas e cores, que são a existência do cenário; o ritmo, que é a essência da dança [...] Nada de Realismo, estilo apenas.*⁹

É preciso não esquecer que a cenografia, como toda arte, nasce de um intenso sentimento e de um trabalho árduo. O cenógrafo tem que dominar uma idéia e transformá-la em corpo. Portanto, a emoção não é tudo. O artista precisa saber como tratar sua idéia, como transmiti-la. Precisa dominar técnicas, conhecer regras, recur-



Desenhos de Santa Rosa para o Teatro Experimental do Negro, em 1947

sos, convenções. O êxito do cenógrafo não depende apenas de um bom texto, de uma boa proposta da direção ou de uma inspiração genial, mas de todos estes fatores. Se os primeiros, o texto e a direção, como fatores externos, dependem às vezes de sorte, de oportunidade, os fatores internos, a inspiração e a capacidade do artista, dependem do talento e da formação profissional; da chamada **alma de artista**, bem como de paciência e calma para desenvolvê-la. Condições que às vezes requerem solidão e recolhimento, fatores em geral estranhos ao movimentado mundo do teatro. Adolphe Appia (1862-1928) comentou isso, uma vez, numa carta a Edward Gordon Craig, em 31 de janeiro de 1919:

*Mi carácter y mi temperamento no me permiten una vida activa como parecen exigir mis facultades artísticas. Solamente trabajo bien cuando estoy solo. Es un hecho al cual estoy acostumbrado.*¹⁰

Paciência também é qualidade necessária para que o cenógrafo desenvolva o trabalho lento e consciencioso de buscar a melhor e mais adequada solução para cada movimento, sem esquecer o menor detalhe. Porque num pequeno detalhe pode estar contido o segredo de um espetáculo. Por exemplo: as entradas e saídas dos atores podem mudar o ritmo de uma cena; e não seria exagero dizer que o ritmo do espetáculo começa com o desenho do cenário.

Se acompanharmos a história da cenografia veremos que, dos seus primórdios até hoje, ela vem adquirindo um desenvolvimento técnico e uma qualidade artística notáveis. Tudo isso marcado, no entanto, por uma circunstância que faz a sua diferença em relação às outras artes plásticas: uma terrível contingência. A cenografia é arte do momento e se desfaz como por encanto na hora em que o espetáculo sai de cartaz.

Aliás, como tudo que diz respeito apenas ao espetáculo, salvo o texto. Vencer este desafio exige um outro trabalho, raramente feito, sobretudo no Brasil — o trabalho de registro, de arquivo, de preservação da memória. Ao contrário do desejado, o que em geral existe é um vazio, uma pobreza de registro, impedindo que se preserve a memória do processo que antecede a descoberta dos recursos usados nas produções — o que muitas vezes ocorre com produções de importância incontestável. Parece incrível, mas pode-se falar numa tradição desta falta de memória. No Brasil, muito pouco se sabe sobre a cenografia de espetáculos de teatro. E grande parte do desinteresse é demonstrado pelos próprios artistas, que o atribuem ao desprestígio de que foram vítimas, à ausência de apoio das instituições responsáveis ou à falta de reconhecimento do público ou da crítica. Se não é novidade o desinteresse geral em relação aos fatos culturais do país, a conservação da memória em cenografia não faz exceção ao quadro: contam-se nos dedos os cenógrafos que se preocupam em fotografar seus cenários, guardar as plantas dos teatros onde foram montados, arquivar seus projetos ou conservar as maquetes que tenham executado.

O processo criativo da cenografia — a elaboração do conjunto visual do espetáculo — está pois associado a um embasamento teórico, a conhecimentos de dramaturgia, de história do espetáculo e de história da arte em geral, e da história da cenografia em particular. Conhecimentos que podem fornecer um lastro para a descoberta de soluções técnicas específicas para cada área da produção cenográfica e que envolvem noções de artes plásticas, arquitetura e desenho. É sábia a advertência do mestre Santa Rosa, em *Para um teatro teatral*:

*É necessário que todos os artistas de toda natureza lembrem-se sempre de que a Arte é absoluta quando está no domínio do sentimento, mas que é precisamente técnica no instante de sua exteriorização [...] O instinto já é uma poderosa força para guiar, induzir o indivíduo a escolher os caminhos da arte; mas em si mesmo, ele não é fonte de conhecimento.*¹¹

Uma formação complexa portanto é exigida do cenógrafo, para que se habilite à organização de um espaço cênico, à criação de uma ambientação visual adequada, de modo a propiciar uma boa relação palco/platéia, fazendo com que o público se integre ao espetáculo, transportando-se para o local onde se passa a ação. Lembrou o cenógrafo Karl Eigsti, discípulo de Ming Cho Lee, que *Os grandes momentos acontecem quando a platéia perde a consciência das limitações do teatro e participa emocionalmente e intelectualmente desse mundo.*¹²

Com isso a cenografia conduz o público a um envolvimento plástico, auxiliado por soluções de cenotécnica, sugerindo-lhe local, tempo, clima, atmosfera. Robert

Edmond Jones, ao interpretar com suas palavras a conhecida expressão de Appia de que não se representa diante, mas dentro de, relembra, na forma direta e simples de seu estilo, que a função principal do cenário *is simply this: to remind the audience of where the actors are supposed to be* e, por conseguinte, a tarefa do cenógrafo *is to search for all sorts of new and direct and unhackeyed ways whereby he may establish the sense of place*.¹³

Mas a fusão palco/platéia é resultado de múltiplos esforços. Para promover uma ambientação adequada, o espetáculo depende da conjunção dos esforços do iluminador, do figurinista, do cenotécnico, do aderecista, do contra-regra e de tantos outros que participem da produção, sob a regência do diretor. Todos eles colaboram diretamente com o ator, única presença humana visível em cena, em cujos gestos, movimentos e ritmos se concretizará o envolvimento do cenário, da luz e da direção.

E nesse quadro cooperativo destaca-se o cenógrafo, a quem Robert Edmond Jones atribui a mais bela das funções:

*In the last analysis the designing of stage scenery is not the problem of an architect or a painter or a sculptor or even a musician, but a poet.*¹⁴

.....

José Dias, professor titular de Cenografia da Uni-Rio e professor assistente da UFRJ. Atualmente está finalizando doutorado na USP. Recebeu diversos prêmios importantes, entre eles Molière, Shell, Mambembe, IBEU e Oscarito.

As fotos de cenários do autor estão na página 101.

.....

¹ SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Librairie Théâtrale, 1943, p. 8.

² ROSA, Tomás Santa Jr. Para um teatro teatral. Apud BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Coleção Memória. Rio de Janeiro: Inacen, 1982, p. 118.

³ CALVO, Aldo. A cenografia do TBC: minha experiência de trabalho in *Cenografia e indumentária no TBC. 16 anos de história*. Apud FERRARA, J. A., SERRONI, J. C. (coord.). São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980, p. 28.

⁴ ROSA, Tomás Santa Jr., op. cit., p. 130.

⁵ In *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro: SBAT, nº 411, maio/junho, 1976, p. 6. Citado em artigo sem assinatura.

⁶ New York: Theatre Arts Books, 1941, p. 70.

⁷ CALVO, Aldo, op. cit., p. 39.

⁸ RATTO, Gianni. Depoimento citado na obra citada de FERRARA, SERRONI, p. 75, (cf. nota 3 deste artigo).

⁹ CRAIG, Edward Gordon. Prefácio de *Da arte do teatro*. Tradução, apresentação e notas de Redondo Jr. Lisboa: Arcádia, 1963, p. 158.

¹⁰ In *Actor — espaço — luz*. Catálogo de exposicion producida y realizada por la Fundacion Suiza de Cultura Pro Helvetia. BABLET, Denis/M. Louise (org.). Zurich, 1984, p. 19.

¹¹ ROSA, Tomás Santa Jr., op. cit., p. 130.

¹² O palco: a arte do cenógrafo, in *Diálogo*, nº 1 (19). Consulado Geral dos EUA, 1986, p. 47.

¹³ JONES, Robert Edmond, op. cit., p. 135-6.

¹⁴ _____. Idem, p. 77.

MARCOS FLAKSMAN: A CENOGRRAFIA COMO POÉTICA ESPACIAL EM O ASSALTO

REINALDO COTIA BRAGA

*Ficaste apenas um operário
comandado pela voz colérica do megafone.
És parafuso, gesto, esgar.
Recolho teus pedaços: ainda vibram,
lagarto mutilado*

Carlos Drummond de Andrade, *A rosa do povo*, V

Na noite de 10 de abril de 1969, estreou no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, *O assalto*, de José Vicente, dirigido por Fauzi Arap, tendo como intérpretes Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, música de Aylton Escobar, iluminação de Antonio Manso, e cenário e figurinos de Marcos Flaksman.

A estréia foi aguardada com bastante expectativa por parte da crítica, do público e da classe teatral. Embora àquela época não se contasse com uma sólida estrutura de *marketing* voltada para a indústria e o mercado de bens culturais, as colunas de teatro, e até sociais, dos periódicos de maior circulação na cidade do Rio de Janeiro, com alguma antecedência, noticiaram a estréia da peça.

A encenação de *O assalto* já nascia cercada por características peculiares. Era a segunda produção do Teatro Ipanema após sua inauguração, em 1968. Significava também uma guinada nos projetos iniciais daquele grupo que havia pretendido montar uma espécie de trilogia russa, incluindo Gogol, Tchecov e Gorki/Brecht. No triângulo/tríade proposto, sem hierarquizar, Gogol e Gorki estariam na base, enquanto Tchekhov ficaria no vértice.

O jardim das cerejeiras, de Tchecov, *O diário de um louco*, de Gogol e *A mãe*, de Gorki/Brecht, peças consideradas clássicas que, além de falarem *per se*, permitiriam a abordagem do ideário social desses autores, bem como do pensamento de Freud e de Sartre, reunindo Marxismo, Psicanálise e Existencialismo nas especulações sobre a libertação da sociedade e do indivíduo, compondo um painel temático. Porém, o Serviço de Censura de Diversões, da Polícia Federal, proibiu o texto de Gorki/Brecht e os ensaios foram suspensos. Na impossibilidade de montar *A mãe*, o grupo se vê, então, na contingência de rever suas opções de repertório.

A partir daí, ao núcleo fundador e produtor do Ipanema, formado por Rubens

Corrêa, Leyla Ribeiro e Ivan de Albuquerque, associam-se para a produção de *O assalto*, o diretor Fauzi Arap, a atriz Norma Benguel e a produtora Gilda Grillo, aliás, assistente da direção.

Benguel já havia produzido e protagonizado *Cordélia Brasil*, de Antonio Bivar, sob a direção de Emílio di Biasi, em 1967/68. Esse espetáculo alcançou sucesso junto à crítica, principalmente na cidade de São Paulo, e teve repercussão nacional pelo fato de Norma Benguel ter sido seqüestrada pelos órgãos de repressão do Estado, durante a temporada, permanecendo desaparecida por mais de 24 horas. Antes, já alcançara prestígio como atriz no chamado **cinema novo** e seguira carreira nos cinemas italiano e francês, após o prêmio de melhor filme no Festival de Cannes (Palma de Ouro) para *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, baseado na peça homônima de Dias Gomes.

Fauzi Arap, por sua vez, antes de dirigir *O assalto*, alcançara êxito na co-direção e atuação em outros dois espetáculos marcantes para a nova dramaturgia brasileira do final dos anos 1960: *Dois perdidos numa noite suja* que revelou o dramaturgo e ator Plínio Marcos (em que atuava e dirigia com Nelson Xavier e cenário de Marcos Flaksman), seguido de *Navalha na carne*, também de Plínio, em que assi-

Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque. O assalto, de José Vicente.

Direção: Fauzi Arap, Teatro Ipanema, 1969



nava a direção tendo Emiliano Queiroz, Nelson Xavier e Tônia Carrero como intérpretes. Esses espetáculos foram cercados de polêmica, a linguagem considerada chula para os padrões da época, embora coerente com o universo sócio-cultural das personagens, incomodou a Censura e parcelas conservadoras do público.

Fauzi dirigiu, também, entre outras, a peça *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*, de Antonio Bivar. Tinha, portanto, intimidade com esses novos textos e seus autores. Mas a direção de *O assalto* viria confirmar, de acordo com Sábato Magaldi, que depois dessa encenação não seria *exagero afirmar que Fauzi Arap já é o diretor de maior afinidade com a nova dramaturgia brasileira*.¹ Um diretor que tinha, portanto, intimidade com as novas peças e seus autores.

Assim, em 1969, boa parte de equipe de *O assalto* (diretor, atores, cenógrafo, produtores) e o próprio espaço teatral onde o espetáculo se apresentava — o Teatro Ipanema — gozavam de prestígio. A produção do espetáculo refletia um conjunto bem afinado com os propósitos da montagem. Todos compartilhavam do **espírito de grupo** tão caro ao teatro da época, com pretensões de renovação, experimentação e manifestações de **resistência** no contexto político, social e comportamental daquele período da história brasileira. O Ipanema nasceu apostando num tipo de pacto entre seu palco e a platéia circundante, porém, voltado para a universalidade de questões políticas e sociais que se espelhavam na realidade da classe média brasileira em geral e da carioca em particular.

Em *O assalto*, o cenário e os figurinos de Marcos Flaksman² contribuíram significativamente para a realização dos propósitos do grupo que conduzia o Ipanema. Público e crítica foram tocados pelo impacto da concepção. Impossível manter-se a indiferença. Contra ou a favor manifestavam-se. O sucesso do empreendimento viria a confirmar a eficácia das soluções praticadas pelo cenógrafo.

Aqui já se pode notar o alcance do espetáculo no seu envolvimento e participação com o público, um dos motivos que fez dessa encenação ponto marcante na história do Teatro Ipanema.

O olhar da crítica

Críticos como Van Jafa e Henrique Oscar ressaltaram a originalidade do cenário. Van Jafa diz que *a cenografia de Marcos Flaksman desta feita seduz pelo realismo* em contraposição à concepção adotada pelo cenógrafo em *Hipólito*, com o emprego de formas escultóricas moldadas em isopor constituindo um *elemento poético*. O crítico sustenta ainda, que Flaksman *utiliza e insiste no elemento realista a banalidade cotidiana onde apoia e reforça sua virtude cenográfica*.

Marcos Flaksman não é da mesma opinião declarando em recente entrevista³

ter evitado uma concepção tipicamente realista, apenas lançando mão de móveis próprios ao uso burocrático de estilo corriqueiro na época. Apenas detendo-se no emprego de um relógio, um extintor e uma placa de identificação da porta de serviço, além de adereços utilizados pelas personagens como vassoura, balde, espanador etc. Tudo o mais evitava o *realismo*, como por exemplo, o figurino do varredor na cor amarelo forte e a gravata e o cinto do bancário em vermelho. Segundo Fauzi, esse detalhe evidenciava a *esquisitice*⁴ do personagem Vitor.

Já Henrique Oscar parece compreender melhor uma certa **transcendência do realismo** ao fazer uma leitura poética e simbólica do emprego de recursos cenográficos — a utilização do espaço cênico, suas relações com a platéia:

*De fato, como lembra Eugênio Barba em seu livro A procura do teatro perdido: “um objeto artístico deixou de ser um fragmento da realidade para se tornar um instrumento de conhecimento da própria realidade”. De outro lado, a platéia sendo também personagem, é normal que seja para ela que, muitas vezes, os atores falem diretamente e que nela se coloquem quando apenas ouvem. Com esse envolvimento, como ensina Grotowski, o público se sente participante também da ação e o resultado e o impacto criados são muito maiores.*⁵

Yan Michalski, por sua vez, descreve o cenário de Marcos Flaksman como *um escritório no qual tudo irradia uma metálica frieza que contribui esplendidamente para a criação do clima*.⁶ Também afirma que o impacto visual transcende de longe o **realismo** e introduz *uma nota de misteriosa depressão e crueldade*.⁷

A música de Aylton Escobar, especialmente composta para o espetáculo, utilizava efeitos eletrônicos a partir de ruídos típicos de um ambiente burocrático, como o bater de teclas de piano/máquinas de escrever na vertente de experiências com a música concreta e eletroacústica. A integração entre a música e a arquitetura cênica, **no caso**, atuou também como uma **poética do espaço**. Contribui, assim, para melhor estabelecer uma leitura da encenação conjugada aos demais recursos cenotécnicos e arquiteturais, resultando numa espécie de comentário musical.

A esses recursos somavam-se a música incidental, com trechos de composições de Duruflé,⁸ Bach, The Doors e Prokofiev, e a iluminação de Antônio Manso, **que** formavam uma **intertextualidade**, conceito esse que remete à conjugação das diferentes linguagens que compõem a escrita cênica.

Henrique Oscar ressaltou o caráter *elaboradíssimo* da iluminação em conjunto **com** a música incidental *de extraordinária felicidade*. Num trecho de sua crítica afirma **que** desde os primeiros momentos do espetáculo, com o ruído musicalizado da máquina **de** escrever e a iluminação, *foi criado um clima de sonho, de alucinação [...] um*

PROJEÇÃO DE PLANO ANTO
CENÁRIO E FIGURAS DE MARCOS FLAKSMANN
TEATRO ITAHERA (RIO)
TEATRO BELLA VISTA (S. PAULO)
1969

Todas as paredes são feitas de compensado
e forradas com alumínio de pólo (0,25mm)
e de pós trinta das para que pareçam o brilho
brilho que são utilizados mais tarde, com
o fim dos espelhos que as colunas e
a parede do fundo do cenário também.

Parte do cenário frontal da do banco
sucedem. Não houve corte onde
trabalham pequenas estruturas de ma-
del.

A construção é feita modularmente em placas
de 80 cm x 100 cm, e de fácil montagem
por meio de encaixes.

Alguns espaços de 80 x 100 cm, com altura de
1,20 m de cima do chão, não poderia ser
feito com o mesmo e o espaço foi dado
aos' pela distorção perspectiva que utilizam
a profundidade do palco como também
pela riqueza do material

No fundo, também feita.

Manuscrito de Marcos Flaksmann sobre o cenário de O assalto, 1969

ambiente de fantasmagoria que nos coloca diante de um legítimo pesadelo. Assim, desde os primeiros instantes, a imaginação da platéia foi convocada à participação.

Anne Ubersfeld ao arrolar os elementos utilizados pelos cenógrafos se refere às coordenadas do espaço que eles modificam ou fabricam, isto é, o *décor*, os materiais (madeira, metal, telas e tecidos diversos); o corpo dos atores, como fronteira do espaço, a luz e a música.⁹

Jean-Jacques Roubine, ao comentar as experiências dos naturalistas no palco e suas repercussões na cena contemporânea, afirma que a mitologia do verdadeiro *substitui a do verossímil*, esta última sendo aquela que satisfazia o teatro acadêmico do século XIX mas que a partir do século XX ganha outra feição:

[...] introduzindo no palco materiais e objetos autênticos, o seu peso, o seu desgaste, a sua presença são dados indicativos de um labor, da passagem dos dias, da posição social. Integram-se num sistema significante constituído pela imagem cênica.¹⁰

Se o teatro moderno tem uma dívida com os naturalistas no que concerne às transformações estéticas e conceituais que estes legaram, quanto à iluminação atmosférica, existe também uma verdade e uma poética da iluminação. Ao diretor cabe alocar as fontes e seus cursos, moldar seus reflexos e a luz seria solicitada, a partir de então, a encarregar-se de uma *semiologia do espaço*.¹¹

A trama do texto de José Vicente se passa numa sala de um banco durante a noite, logo após o final do expediente, quando **Vitor, o bancário** já demissionário encontra-se com **Hugo, o varredor**. O bancário aguarda a chegada do faxineiro. A partir daí se instala um jogo de provocação e sedução conduzido por Vitor que irá propor a Hugo cumplicidade de um assalto. Na verdade, o bancário de há muito observa o varredor com curiosidade e mistificação. Nesse aspecto estava também envolta uma atração homossexual que é realizada numa espécie de ritualização do ato sexual. O jogo, que de início parecia apenas aliciar o varredor, evolui para a crueldade e a perversão. É que o bancário reconhece no varredor a incapacidade de cortar as amarras que o prendem a uma realidade social sem perspectivas. Vitor expressa sua revolta contra a mesquinha de sua própria condição existencial, monótona e aniquilante. Michalski em sua análise descreve com propriedade o tema da peça:

José Vicente criou uma forma totalmente original para o feroz ataque de conquista que Vitor desfecha contra o varredor. O bancário usa de todos os meios na sua escalada, começando pela tentativa de estabelecer o contato através da simples conversa, passando pelo suborno, pela provocação, por uma demonstração de curiosidade pela vida familiar do operário, pela humilhação, por uma explosão mística que transforma o varredor numa espécie de Messias imaginário e que desemboca num relacionamento homossexual, e terminado, após o sucessivo fracasso dessas tentativas, pelo uso do derradeiro trunfo: a auto-imolação, paradoxalmente desencadeada pela mão do próprio varredor que, ao acionar o mecanismo que destruirá o desesperado bancário, reconhecerá o fim de sua própria resistência, e a vitória daquele que vai morrer.¹²

Toda a peça passa-se numa sala de uma grande instituição bancária que bem poderia ser o Banco do Brasil...

Um assalto ao mundo interior

Com esse título Sábato Magaldi publica uma resenha sobre o texto de *O assalto* na qual afirma que o autor jogou-se por inteiro em meio aos questionamentos e temas que a peça apresentava, *do fundo da miséria e da possível grandeza humana, desnudando-se corajosamente e enfrentando sua própria condição.*¹³

Afirma, também, que José Vicente não se satisfaz com uma visão ou tema, aborda uma variedade de temas e visões, lidando com a realidade em diferentes planos, trafegando do naturalismo realista para a fantasia ritualizada. Amalgamando suas próprias experiências existenciais, põe em cena *crueza e um gosto masoquista.*¹⁴

Descrevendo aspectos sociais dos personagens da peça, Yan Michalski¹⁵ aten-

ta para a forma dos diálogos que se estabelecem, observa que o nível social do interlocutor *é relativamente acessório*. Porém, acrescenta que Vitor, o assaltante, *age como um elemento perturbador/conscientizador* sacudindo e provocando o seu interlocutor, fazendo com que o **varredor** desperte de sua própria inércia. O **bancário** transfere para o outro a sua inquietude diante daquela realidade para *perpetuar-se, desse modo através dele*.

*Contra uma ordem social desumana, que impede o indivíduo de atingir a plenitude das suas potencialidades; contra convenções morais hipócritas, que preterem os verdadeiros valores em benefício das falsidades; contra a impiedosa estrutura de uma metrópole como São Paulo, que torna quase impossível o estabelecimento de autênticos vínculos de afeto; e contra o terrível, corruptor, onipotente poder do dinheiro.*¹⁶

O artigo salienta que a leitura preferida de José Vicente é a poesia que o levou, ainda na adolescência, a escrever longos monólogos. Os diálogos de *O assalto* equilibram-se entre as falas mais longas de Vitor, o bancário, e as curtas de Hugo, o varredor. Complementam-se na ação dramática e contornam algumas quebras na carpintaria do texto. Contribui para isso, também, a segurança da direção em optar por uma variação dos tempos rítmicos e o brilhante trabalho de interpretação dos atores Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque.

Fauzi defende uma unidade para o espetáculo: *autor, direção e ator*.¹⁷ Sustenta que sendo ele mesmo, na seqüência de sua experiência profissional, ator, diretor e depois autor não abre mão dessa idéia. Quer o ator e o texto no centro do espetáculo, com sua carga de emoção e expressão, para tocar a platéia. Assim, também se pode dizer que no âmbito do espetáculo, sobre a ótica da semiologia, não somente quanto ao *texto escrito, mas como texto representado num espaço determinado, num certo tempo, diante de espectadores concretos*¹⁸ a escolha de Fauzi tinha uma visão de oportuna atualidade. Desse modo, a montagem de *O assalto* resultou expressiva e contundente para a crítica e público, ampliando seu significado.

No teatro há um universo de convenções que faz parte de sua natureza específica, mas que, quando observadas distintivamente, se reconhecem duas categorias: as convenções dramáticas e as teatrais. A primeira acompanha o texto e seu autor. Quanto à segunda, remete ao espetáculo, à encenação. *Tal distinção também nos ajuda a ver como estruturas sociais e valores informam e são informados por convenções*.¹⁹ Assim, no diálogo entre essas *convenções* e a sintaxe que lhe é própria, revela-se uma intertextualidade entre o texto do dramaturgo e o texto da encenação e sua conseqüente **performance**.²⁰

No caso específico de *O assalto*, o **jovem** texto de José Vicente encontra o **maduro** texto da encenação de Fauzi Arap. E é nesse diálogo que deslancha a cenografia de Marcos Flaksman. Imaginação poética, originalidade no emprego de materiais, acuidade para com os detalhes, recusa em reprodução mimética e óbvia de uma sala burocrática, tal é a obra desse cenógrafo. Uma concepção que se resume nas palavras do próprio Flaksman como *um grande cofre onde trabalham pequenas criaturas humanas*.²¹

O espaço é a evidência do onde²²

Às escuras, a cena é fria. Então, a luz em resistência faz emergir o metal. Chapas de alumínio corrugadas artesanalmente são o material básico, e delimitam o espaço. A frieza metálica evoca em suas dimensões a monumentalidade de uma sala burocrática e cruel de um banco. Um ângulo reto **falseado** em relação ao proscênio e a platéia (*la scène et la salle*), anula qualquer perspectivismo ilusionista, reduzindo a escala humana dos atores/personagens. Inclinando cerca de dez graus o piso do palco, do proscênio até ao fundo, para assim pôr em estado de suspensão qualquer mecanismo de reprodução mimética ou naturalista, comprime as figuras em sua verticalidade. Faz lembrar, até certo ponto Appia e Craig, encontrando expressão e síntese diante da realidade dramatizada no texto do autor e no texto da encenação — intertextualidade espacial e cenográfica. Coloca-se na frontalidade do espaço da performance, do palco para a platéia. Incita o público à imaginação ao mesmo tempo em que oferece um balizamento²³ para o real e o imaginário. Constrói-se uma poética espacial em que atores e público vão dialogar e se abrir para a reflexão. Não há privilégio para pontos de fuga. Faz a ação e a marcação, de certo modo, convergirem para o centro do palco e seu limiar, sempre transposto, entre o proscênio e a platéia.

Assim, o cenário é fechado e recluso, mas a **quarta parede** já foi abolida, como uma espécie de **cenário gabinete**, porém sendo aberto e fechado ao mesmo tempo, faz progredir a ação. Este limiar será efetivamente transposto nos momentos de maior tensão dramática, seja pelo envolvimento da platéia com a **trama** ou mesmo quando se quer um distanciamento. Como exemplo, a descida de Vitor, o bancário, para a platéia como a observar Hugo, o varredor, catando, no palco, o dinheiro espalhado por Vitor. O ator, nessa marca, coloca-se na posição do espectador que observa, mas que, ao dar continuidade a sua fala, também, comenta a ação, na posição dos assistentes. Com isso, toca a platéia pela emoção, mas, também, pela razão. Realismo e teatralidade em jogo uníssono provocando estranhamento. Do mesmo modo, ao final da peça, a saída de Hugo, o varredor, segundo a rubrica do espetáculo:

*(Música frenética estilo rock. Amarra grotescamente a gravata no pescoço. Corre para o canto, aterrado. Conta o dinheiro de Vitor, conferindo! Depois decide e toca a campainha do alarme. Depois foge pela platéia, gritando sobre os espectadores no interior do teatro pedindo socorro.)*²⁴

A luz interage afetivamente ampliando e/ou reduzindo o espaço na medida em que enfatiza os climas e os ritmos interiores das personagens, trabalhando as cores e os reflexos nas paredes metálicas. As chapas de alumínio em rolo foram escovadas para amenizar o excesso de brilho e melhor aproveitar o recurso oferecido pelos espelhos que se abriam ao final e que *as colunas e a parede do fundo escondem*.²⁵

O corpo dos atores é volume, massa, escultura **quente** superposta ao **frio** do material metálico, criando-se um contraste que transcende o realismo e constrói climas de crueldade, mistério e opressão.

No teatro, dada a natureza do espetáculo, todo um conjunto de unidades textuais pode não ser ordenado, mas é coerente no momento em que se estabelece a comunicação com a audiência. Tudo compõe as estratégias de comunicação que dependem de um contexto produtivo-receptivo.

Ainda que *um signo teatral não possa ser traduzido numa outra linguagem*, segundo Ubersfeld, sua natureza congrega signos acústicos (palavras, ruídos, música) e signos visuais (figurinos, cenários, movimentos, gestos etc). No âmbito dos signos visuais repousa a gramática e a sintaxe em que se articulam as imagens cênicas; o espaço teatral é duplo por natureza: cena e platéia. Os dois, vistos como existência indivisível e como complementares entre si, trabalham numa tensão que alimenta igualdade entre *signus* e *stimulus*.²⁶ Existe então uma igualdade que é também duplicidade inerente ao espaço da performance: a cena.

No teatro, na enunciação do texto do autor e do texto da encenação, sempre existirá uma tensão polarizada entre várias fontes de enunciação que o espetáculo provoca, espacializando o texto falado e os conflitos — individuais ou coletivos — numa polifonia de emissões.

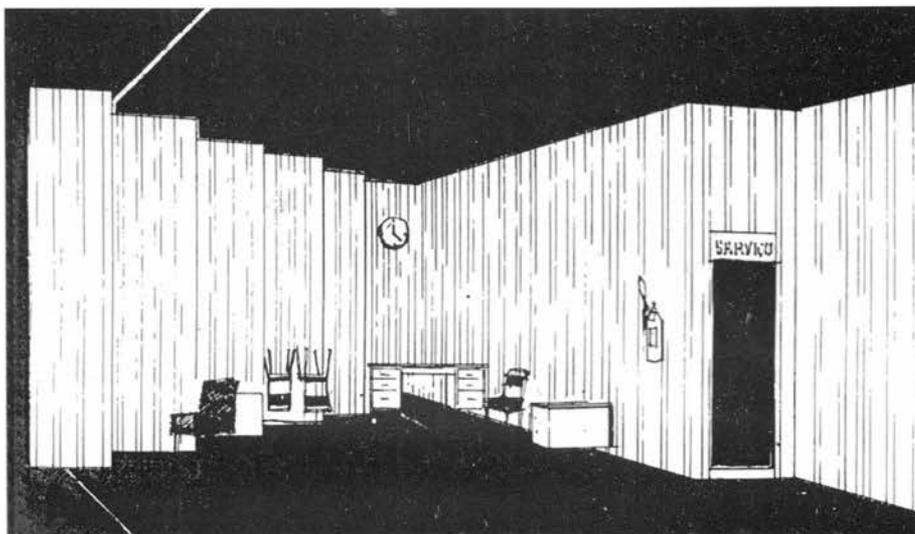
O relógio é o equivalente no tempo do espelho no espaço²⁷

Dois elementos de natureza **objectual** que remetem ao espaço e ao tempo, ou melhor, espacialidade temporal, vão compor o cenário e dele extrair a carga de dramaticidade poética para atingir a imaginação da platéia e, assim, realizar as **mágicas** que transcendem a percepção desta para além de seu consciente, tocando-a em sua emoção, não apenas de forma empática, mas também reflexiva. A presença de um relógio e dos espelhos que se abrem nas paredes metálicas do cenário, vai ampliar a

participação ativa do público. Cria-se uma oposição entre realismo e não-realismo que ajuda a manter a tensão dos espectadores.

Baudrillard, em seu *Sistema dos objetos* fornece uma chave para decifrar o enigma de uma poética espacial, (e por que não cênica?) naquele momento do espetáculo, de impacto perturbador, quando a encenação toma de assalto a platéia que se vê refletida no fundo da cena, suspende sua respiração e pulsação provocando, assim, um tipo de distanciamento e aproximação:

*Dizemos quase sempre que o espelho, objeto de ordem simbólica, não somente reflete os traços do indivíduo como acompanha em seu desenvolvimento o desenvolvimento histórico da consciência individual.*²⁸



Desenho do cenário de Flaksmann para O assalto

Mesmo que as críticas de Yan Michalski e Martim Gonçalves não tenham considerado o efeito dos espelhos e sua eficácia, é oportuno lembrar que as condições do palco do Ipanema, com proscênio muito próximo às primeiras fileiras de assentos da platéia, desfizeram parte do resultado proposto pela concepção cenográfica bem como os recursos de iluminação, pois quase imediatamente após a abertura dos espelhos, recorreu-se ao uso de luz estroboscópica (novidade nos palcos brasileiros da época), que fraciona os movimentos revelando-os entrecortados. Optou-se, então, em manter a luz da platéia em baixa resistência. Assim, a reflexão da imagem real dos

espectadores no fundo do palco resultou um tanto discreta, para aqueles que tiveram a possibilidade de se verem ali refletidos. Mesmo assim, estabeleceu-se um jogo de imagens, reais e imaginárias, que faz lembrar Bernard Dort no que se refere a um certo pacto estabelecido com a platéia, iniciado com a primeira produção do Ipanema e que o acompanhará até meados de 1974. O público do Ipanema, nos seus primeiros anos, mostrava-se um tanto homogêneo, intelectualizado, pedia um teatro moderno, político e inovador. Dort dá a pista:

[...] crer que o teatro, por si só, bastará para ressuscitar a prévia unidade rompida da Cidade, quando foi justamente o contrário que aconteceu: unicamente o acordo profundo de um povo ou de uma confissão, o interesse comum de uma classe é que tornaram possível esse teatro.

Se o palco pode parecer refletir a platéia e transformar em poesia a história vivida pelos espectadores, é que tudo estava, de certa maneira, previamente regulado. É que as contradições da platéia não eram insolúveis. É que a platéia, bem ou mal, era homogênea.

Para que o jogo de espelhos do teatro de tipo aristotélico funcione é necessário que um dos espelhos não esteja partido, ou seja: que a platéia permaneça homogênea e não dilacerada por contradições demasiadamente violentas.²⁹

Naquele momento, a sociedade brasileira começava a viver uma das mais terríveis **contradições** de sua história política, social e de estrutura econômica. A nação ensaiava uma ruptura em seus valores constituintes. A ditadura e seu poder de repressão avançava e os segmentos mais esclarecidos da população reagiam. Como que trancados num **cofre** os personagens davam seqüência aos seus dramas, ilustrando as metáforas que os espectadores iriam decifrar e tentar compreender, naquela estranha e cruel realidade encenada.

Ao retornar aos seus lares, o público perceberia onde os espelhos mostravam-se partidos e sua consciência histórica de indivíduos e de cidadãos sob suspeita!

.
Reinaldo Cotia Braga, ator, *performer* e professor. Mestre em Teatro pela Uni-Rio. 1º prêmio do Salão de Verão (JB e MAM-RJ). Menção especial do júri no IV Salão Inácio Ivel (FUNARTE-RJ). Este trabalho integra a dissertação de mestrado *Cerejas assaltos e assassinos selvagens — quatro espetáculos e dois cenógrafos no Teatro Ipanema*, defendida pelo autor em novembro de 1996, no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Uni-Rio.

-
- ¹ MAGALDI, Sábato. José Vicente vence no primeiro assalto I in *Jornal do Brasil*, Caderno B, 20 de agosto de 1969.
- ² No ano anterior, Flaksman obtivera seu primeiro *Molière* pelo cenário de *Hipólito*, sob a direção de Tite de Lemos.
- ³ Entrevista concedida por Marcos Flaksman durante a pesquisa, em 24 de maio de 1996.
- ⁴ Termo utilizado por Fauzi Arap em entrevista concedida durante a pesquisa, em 10 de junho de 1996, em São Paulo.
- ⁵ OSCAR, Henrique. O assalto in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1969.
- ⁶ MICHALSKI, Yan. José Vicente vence no primeiro assalto II in *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 de abril de 1969.
- ⁷ *Ibidem*
- ⁸ Maurice Duruflé (1902-1986), organista e compositor francês, compôs *Requiem* (1947) e *Missa* (1986).
- ⁹ UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur: lire le Théâtre 2*. Paris: Editions Sociales, 1981.
- ¹⁰ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 108-9
- ¹² MICHALSKI, Yan. José Vicente vence no primeiro assalto in *Jornal do Brasil*, Caderno B, 20 de abril de 1969.
- ¹³ MAGALDI, Sábato. Agosto de 1969, p. 5. Recorte de jornal, sem indicação do título da publicação e sem data, colhido no arquivo do Teatro Ipanema, tudo indicando, entretanto, que a fonte seja o Suplemento Literário do *Jornal da Tarde* de São Paulo.
- ¹⁴ *Ibidem*
- ¹⁵ MICHALSKI, Yan. Artigo citado.
- ¹⁶ *Ibidem*
- ¹⁷ Entrevista realizada durante a pesquisa em São Paulo, 10 de junho de 1996.
- ¹⁸ *Ibidem*
- ¹⁹ DAMASCENO, Leslie. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: UNICAMP, 1994, p. 22.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 23.
- ²¹ Extraído do material exposto na seção de cenografia da X Bienal de São Paulo.
- ²² Referência a Merleau Ponty.
- ²³ Termo usado por Marcos Flaksman em entrevista concedida durante a pesquisa, em maio de 1996.
- ²⁴ Essa como outras rubricas do espetáculo, segundo Fauzi Arap em entrevista ao autor, foram incorporadas ao texto quando de sua primeira publicação na *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, maio/junho, 1970.
- ²⁵ Extraído do material exposto na seção de cenografia da X Bienal de São Paulo.
- ²⁶ UBERSFELD, Anne, op. cit., p. 20-1 e 24.
- ²⁷ Referência a Jean Baudrillard.
- ²⁸ BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Nova Fronteira, 1990, p. 30.
- ²⁹ DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 370-1.

CONCEPÇÕES ESPACIAIS: O TEATRO E A BAUHAUS

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA

O período de existência da Bauhaus foi de apenas quatorze anos, mas, muitas de suas propostas ainda hoje servem de inspiração no campo da arte. Grandes artistas como Kandinsky, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy, ao lado de arquitetos e artesãos de vanguarda, foram mestres de uma elite de estudantes talentosos que deixaram sua marca nas artes do século XX.

O que se pretendeu nessa escola extraordinária foi dar aos estudantes de arte uma formação global e extensa, no sentido de atingir novas formas que reunissem tendências artísticas e artesanais. Como afirmou o filho de Schlemmer já na década de 1950, a intenção era *opor à desordem no gosto e no estilo, uma ordem baseada em novas concepções*. Essas aspirações se estendiam ao domínio do palco cênico. A cena, numa atitude inovadora, era considerada uma composição arquitetônica de ordens e de planos, um espetáculo vivo de formas e de cores que funcionava como o contraponto necessário às tendências muito objetivas da Bauhaus, *o refúgio e o núcleo central dos interesses metafísicos, a flor da lapela da Bauhaus*, como sempre se referia Tut Schlemmer.¹

A Bauhaus — centro de estudos democrático por excelência — desenvolveu uma ideologia que defendia a escola como o cerne da educação para formar uma sociedade mais justa e o próprio nome escolhido, **casa da construção**, denota a utopia de que, construindo uma cidade bem idealizada, a própria sociedade se construiria de forma funcional, democrática e não hierárquica.²

Em busca de novos modelos

As duas primeiras décadas do século XX foram permeadas de **ismos**, tanto no campo artístico quanto no político. Socialismo, Sindicalismo, Anarquismo e Liberalismo coexistiam nas nações européias que buscavam o caminho para a modernidade. As várias crises — oriundas em especial da intensa urbanização — despertaram idéias revolucionárias. Os valores liberais burgueses que imperavam no final do século

XIX foram contestados. O capitalismo precisava de mais mercados para consumir seus produtos, imprimindo, portanto, uma política imperialista nas colônias. Alemanha e Itália, como dispunham de poucas colônias, ficaram em posição de desigualdade em relação aos demais países, tendo a Alemanha forçado a guerra de 1914 na busca da conquista de novos mercados.

Após a Primeira Guerra Mundial, a situação da Alemanha era muito precária devido em parte às dívidas de guerra. Mergulhada em forte crise inflacionária, vê crescerem as idéias nacionalistas face ao receio de que a revolução socialista se difundisse entre os alemães. A classe operária — consciente de haver contribuído mais do que as outras no esforço de recuperação do país — vai lentamente conquistando um peso político decisivo. A Revolução Russa demonstrou que o proletariado poderia conquistar e manter o poder. Ao seu redor, a burguesia profissional foi se transformando em classe de técnicos dirigentes.³ Nesse contexto, em busca da implantação da social-democracia, surge em Dessau o movimento denominado Bauhaus. Vale ressaltar que por toda a Europa destacam-se movimentos artísticos renovadores como a Sessessão, o Expressionismo e o Futurismo, entre outros. Nas três primeiras décadas deste século, os intelectuais estavam empenhados em oferecer novas experiências ao mundo, dominado então por uma experiência inovadora no que referia ao espaço e tempo. A Alemanha assume um papel fundamental no campo da arte, sobressaindo entre os **ismos** que ali se revelaram, as experiências da Bauhaus.

Baseada em um funcionalismo que possibilitasse melhor qualidade de vida através de processos artísticos que garantissem a **forma ideal**, os mentores da nova filosofia estética implantaram uma metodologia de ensino revolucionária.

A Bauhaus: uma proposta filosófica

Fundada pelo arquiteto Walter Gropius, em 1919, a Escola Superior de Belas-Artes e Grã-Ducal Escola de Arte e Artesanato Bauhaus Estadual de Weimar nasceu de outra escola de arte da mesma cidade, criada pelo belga Henri Van de Velde e dirigida por Gropius desde 1915. Em 1925, a Bauhaus desloca-se para Dessau, onde, em 1928, Gropius se demite, cedendo o cargo de diretor a Hans Meyer. A ascensão do nazismo determinaria o fechamento da Escola em 1932, já então sob a direção do arquiteto Mies van de Rohe, que tentou dar continuidade aos trabalhos na cidade de Berlim. Mas as imposições da Gestapo determinaram o fechamento da Bauhaus em julho de 1933.⁴

Apesar de não acreditar na universalidade da arte, tal como ocorria com Le Corbusier, Gropius convocou para a Bauhaus de Weimar os melhores artistas da vanguarda europeia. Contando com colaboradores das mais diversas áreas artísticas, o

arquiteto-diretor os persuade que o lugar do artista é na escola e que seu compromisso social é o ensino. Percebe-se na ideologia de Gropius a convicção de que a arte e a indústria poderiam estabelecer novas relações sem distanciar o artista de sua obra, como pregara William Morris na corrente artística inglesa do *Arts & Crafts*.

Para Gropius, a cidade não é feita de um conjunto de funções, a fábrica não é um galpão onde se trabalha, a escola não é uma casa onde se ensina, o teatro não é um local para mero divertimento. É o dinamismo da função que determina a forma artística. Considerando a escola como um núcleo formativo da sociedade, constrói, em 1925, uma nova sede da instituição na cidade de Dessau. E, porque acredita que o teatro seja também um centro educativo-social, estuda para o regente Erwin Piscator, o Teatro Total, cuja arquitetura é concebida em função da ação cênica e no qual o público não é apenas espectador, mas participa do espetáculo. Vale ressaltar que Piscator, por volta de 1919, idealiza o teatro proletário, ou seja, utiliza o teatro como meio de propaganda política, levando sua mensagem aos próprios locais de reunião dos trabalhadores, quase sempre nos bairros de periferia. Foi para desenvolver o trabalho de Piscator que Gropius projetou o Teatro Total, permitindo integração completa entre artista e público. A maquete do projeto, exposta em Paris, em 1930, apesar de não ter sido edificada, representou um grande avanço na arquitetura do espetáculo.⁵ Antecipando Brecht, Piscator utilizou o teatro como um instrumento da luta de classes, ao propor que fosse também um meio de ensinar às multidões. O projeto refletia igualmente o pensamento de Gropius, que o traduziu em arquitetura, acreditando que, no ambiente urbano, o teatro tem função preponderante de promover a comunhão social, eliminando praticamente a distinção entre palco, platéia, atores e espectadores (fig. 1).

A Bauhaus reforçou o sentido de que *tudo o que entra no âmbito imenso da comunicação visível é objeto de análise e de projeto*.⁶ Não só o traçado da cidade e a forma dos edifícios, mas também os espetáculos teatrais foram estudados pelos vários artistas da cena que integravam o quadro de professores e alunos da Bauhaus destacando-se Oskar Schlemmer, Frederick J. Kiesler e Xanti Schawinsky, entre outros.

Um dos traços mais característicos do Movimento Moderno nas artes foi a busca da ruptura com a tradição, posição assumida por quase todos os movimentos de vanguarda que acreditavam ser o progresso de uma contínua mudança. Era preciso destruir o antigo para criar o novo. Ambigualmente, enquanto funcionou em Weimar, a Bauhaus beneficiou-se das pequenas indústrias que ali floresciam, e que reuniam uma expressiva quantidade de artesãos tradicionais, cujas técnicas remontavam a séculos e cujo contato com os alunos foi muito positivo. A Bauhaus difundia também a idéia de que quanto maior fosse a integração entre mestres e estudantes, mais intrin-

secamente seria possível reproduzir a união entre a indústria, o artesanato e a ciência, em busca da solução dos problemas espaciais e da forma.

Novas pesquisas para a cena

Os movimentos artísticos que aconteciam no mundo das artes visuais refletiam-se nas artes cênicas. Delineava-se, já no final do século XIX, uma profunda rejeição ao teatro naturalista. Uma das experiências neste sentido foi a apresentação da peça *Ubu-roi* de Alfred Jarry, no Théâtre de L'Oeuvre de Paris, que chocou intensamente ao público presente. Antoine, primeiro encenador daquele teatro, em 1887, destaca-se pelas inovações introduzidas. Todos os movimentos que se seguiram às experiências deste encenador estruturaram-se em reação ao Naturalismo, extinguindo o cenário de telão pintado e eliminando a interpretação declamatória. Outra significativa contribuição de Antoine foi corrigir o mau uso da iluminação elétrica, surgida em 1879, restrita a uma luz branca, neutra, que não valorizava a luz da pintura do cenário.

A corrente simbolista — criando na fronteira da realidade uma outra realidade que se apoiava em símbolos — fazia crer que o novo teatro não poderia assemelhar-se a uma fotografia do cotidiano, como era a fórmula do teatro realista. O espaço do palco sofreu mudanças revolucionárias. O cenário deveria evocar imagens e originar

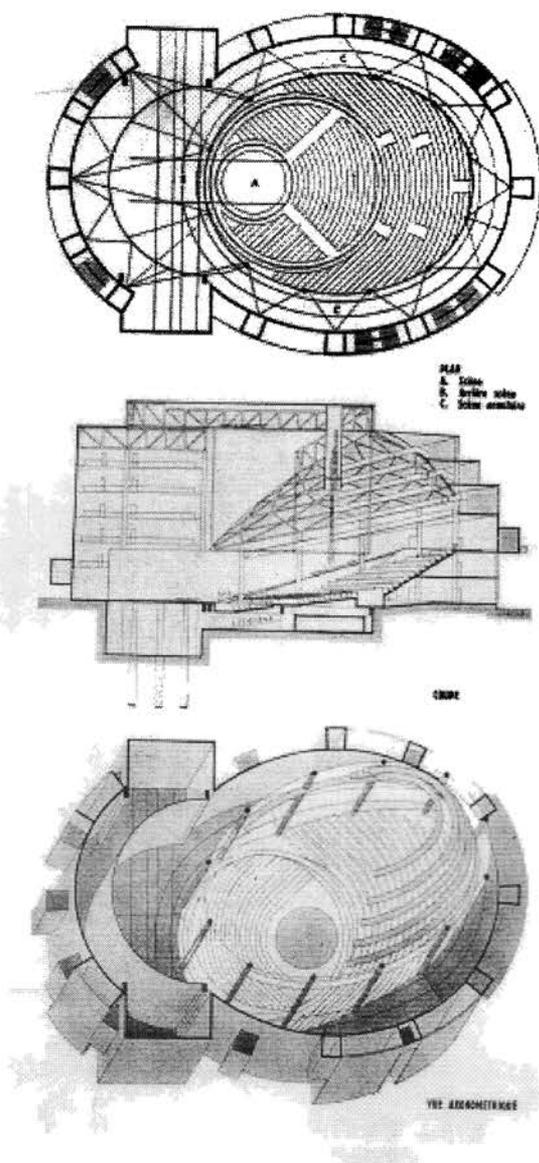


Fig. 1 - Teatro Total - Projeto de Walter Gropius para o regente Erwin Piscator, propondo inter-relações diferentes entre o público e os atores e permitindo sucessivas alterações da cena devido aos movimentos mecânicos propostos para a edificação. (In ARGAN, L'Arte Moderna. Firenze: Sansoni, 1986)

uma nova espacialidade, evitando reproduzir ambiências externas ou internas. A função da luz no novo conceito de espaço cênico tornou-se primordial, pois, a partir dos jogos de luz, configuram-se volumes e sombras alterando a noção de espaço no palco.

Neste exercício de símbolos visuais, destacam-se as contribuições de Adolphe Appia e de Gordon Craig que delinearão caminhos inusitados à cena, a partir das primeiras décadas do século XX. Esses teóricos inovadores abriram frentes para o desenvolvimento das idéias da Bauhaus.⁷ Algumas das transformações do teatro contemporâneo já haviam sido formuladas a partir de experiências realizadas desde 1888, constando de trabalhos de arquitetura cênica e de iluminação propostos por Appia.⁸ Naquela ocasião o cenógrafo apresentou estudos sobre o espaço e o tempo até hoje muito atuais. Em 1920, Appia revolucionava as artes cênicas, defendendo o encontro entre o Espaço e o Tempo através do movimento. Num texto de 1920, observou que:

Do ponto de vista estético, temos o movimento corporal. Nele realizamos e simbolizamos o Movimento Cósmico. Todo outro movimento é mecânico e não pertence à vida estética.[...] Nós temos duas maneiras de conceber o espaço. Uma dessas maneiras é a Linha, que ocupa apenas o espaço do trajeto entre um ponto e outro. É graças à essa idealização material que ela pode unir-se ao tempo.⁹

Appia acreditava na existência de uma variedade infinita tanto na qualidade do Espaço, quanto na qualidade do Tempo, no poder dessas duas categorias da dimensão cênica, que podiam oscilar como um verdadeiro pêndulo, dependendo do encenador.

Quanto mais o Espaço influenciar o Movimento (linhas) menos o Tempo terá poder. Quanto mais o Tempo (a Música por exemplo) dominará, menos a qualidade do Espaço fora de nós será sensível. Portanto, esses dois elementos (Espaço e Tempo) se encontrarão muito raramente num perfeito equilíbrio (ideal) e deverão sempre se subordinar ou a um ou a outro.¹⁰

De tudo isto resulta a convicção de que a arte do movimento seria justamente à arte de equilibrar, num determinado Tempo, as proporções variáveis de duas espécies de sentimentos do Espaço. Appia entendia a Arte como uma oportunidade nas proporções do Tempo e do Espaço.

A leitura de alguns textos teóricos de Appia aponta para a proposta da desmaterialização da cena, utilizando a luz como se fora um refletor capaz de projetar sombras, produzir espaços através da ilusão de maior ou menor distanciamentos entre os elementos no palco. Tablados, figuras cúbicas, rampas e plataformas são os elementos constantes em suas concepções espaciais, que encontram um contraponto na

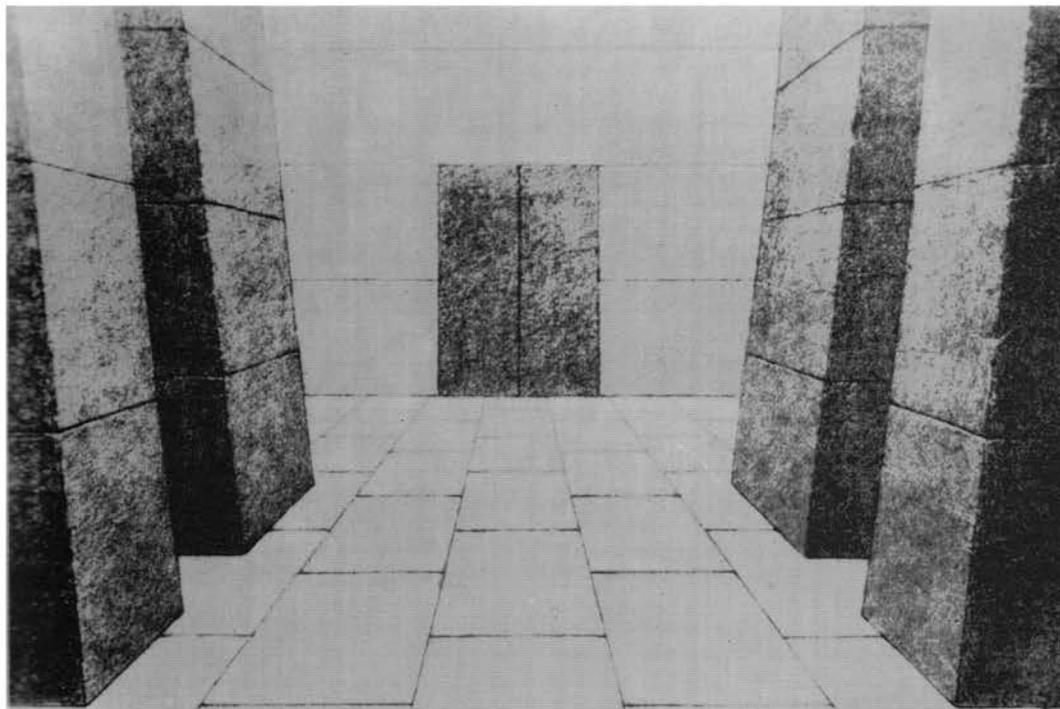


Fig. 2 - Cenário para O Rei Lear - Projeto de Adolphe Appia, 1926 in Aujourd'hui, Art et Architecture n° 17. Paris, mai 1958, p. 6

poética dos escritores e pintores simbolistas (fig. 2). Para Appia, o palco cênico não deveria conter elementos que dispersassem a atenção da platéia da figura do ator, cujo corpo não é considerado apenas um reflexo da realidade, mas sim a própria realidade. O cenógrafo deveria preocupar-se apenas em revelar a realidade do ator em cena.¹¹

Contemporâneo de Appia, Gordon Craig foi outro conhecido criador de formas cênicas. Arquiteto e cenógrafo, elaborou um trabalho teórico e prático buscando definir uma nova noção de estilo — perdida pela falta de realismo. Durante mais de 40 anos, o autor de *Towards a new theater* não cessou de inspirar e de influenciar os encenadores e cenógrafos a reencontrarem uma harmonia funcional e a dar à linha e à cor, pelo movimento, a própria essência mesma do teatro — todo seu valor dramaturgico.

Craig também acreditava que o cenário era um dos elementos cênicos de maior impacto, devendo ser construído através das formas e movimentos criados como componentes gráficos. Arquiteto e pintor, utilizava telas móveis e luz colorida para criar e recriar o espaço do espetáculo, revelando efeitos inusitados aos olhos da audiência (fig. 3). Tendo sido também um teórico, teceu conceitos em torno de todas as questões relacionadas à cena. É sua a teoria do supermarionete. Pode-se afirmar que Craig foi um precursor de discussões de problemas cênicos mais tarde abordados por Brecht e Meyerhold.

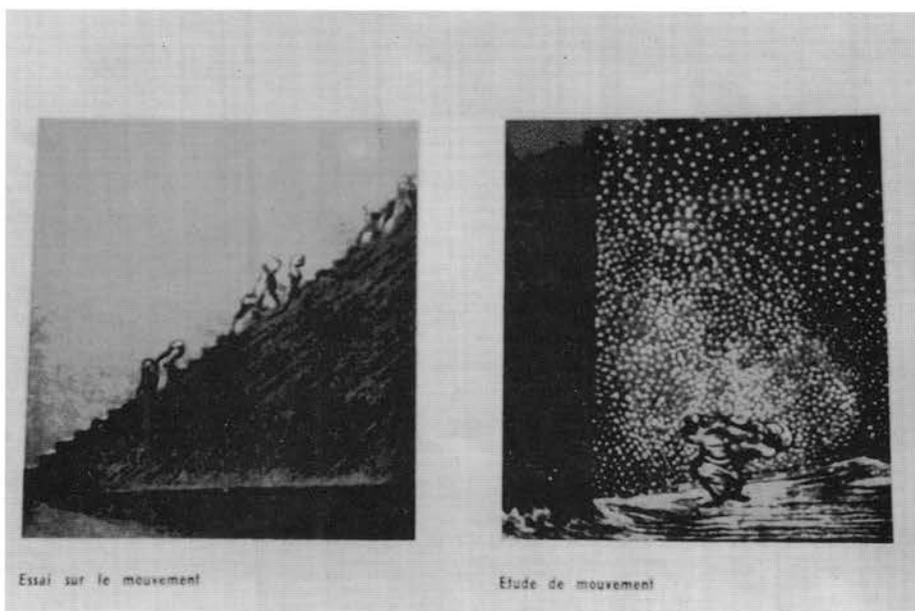


Fig. 3 - Ensaio sobre o movimento e estudo de movimento - Projeto de Edward Gordon Craig. Craig se questionava sobre a relação do homem com o movimento. Na segunda ilustração o cenógrafo propõe uma pantomima realista. (In Towards a new theatre, 1913)

Quando manejados, os famosos *screens* idealizados por Craig permitiam uma fluidez de formas e volumes favorecida pela utilização da luz. Esta mesma luz era projetada para interceptar as linhas retas, suavizando os volumes, arredondando ou evidenciando os ângulos, constituindo inovação de ponta nas artes cênicas. Craig estabeleceu o **quinto palco**, ou o novo espaço de representação. Os quatro espaços cênicos anteriores eram [I] o anfiteatro grego, [II] o espaço medieval, [III] os tabladados da *Commedia dell'arte* e [IV], o palco italiano. Esta proposta significava a substituição de um palco estático por um palco cinético. A iluminação recebeu um tratamento inédito até então. Craig fez projetar a luz verticalmente sobre o palco e frontalmente por meio de projetores colocados no fundo da sala. A luz dos bastidores e da ribalta foi abolida, numa proposta inovadora e vanguardista.¹²

Um dos seguidores de Craig foi Moholy-Nagy, pintor abstrato que integrou a Bauhaus e que também trabalhou o espaço cênico com planos e cores. Este artista defendia que cada criação deveria ser uma nova proposta, surpreendendo a audiência e estudando, além do ator-homem, outros meios de criação essenciais, particularmente os mecânicos. Ele sugere também a possibilidade de projeções luminosas de ambientação, alegando que:

*a ação da luz utilizada em seus contrastes máximos, é, na técnica atual, um meio de composição de valor igual a todos os outros. Pode-se imaginar uma iluminação feérica da sala combinada com uma extinção progressiva ou súbita das luzes sobre o palco.*¹³

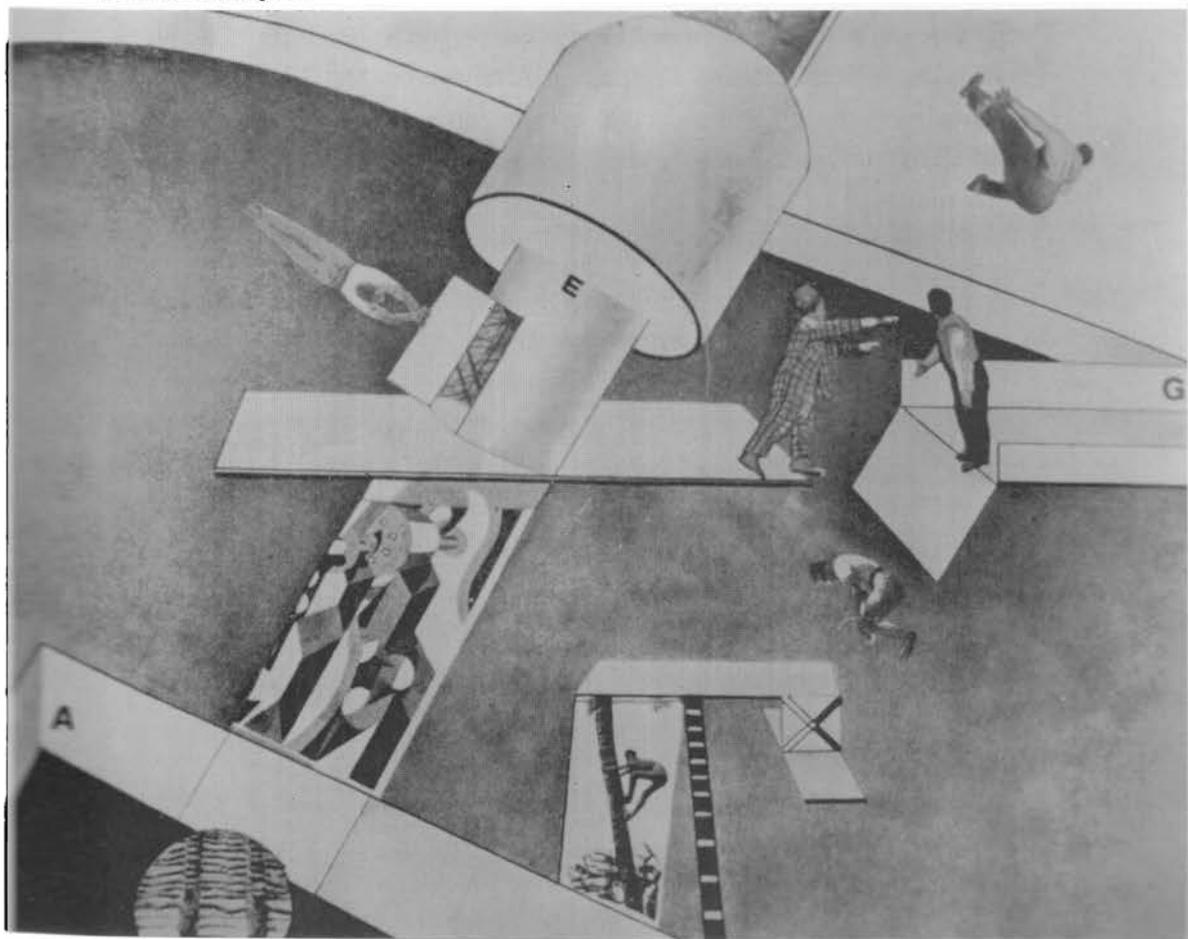
Uma outra proposta de Moholy-Nagy era a utilização de diferentes níveis de planos articuláveis, permitindo o deslocamento de todos os elementos da cena (fig. 4, abaixo, e fig. 5, p. 102).

Essa rápida incursão pelas propostas vanguardistas da cena permite perceber que as teorias de Schlemmer e Gropius — expoentes da Bauhaus — convergiam muitas vezes para propostas já divulgadas por Craig e Appia.

O teatro e a Bauhaus: a modernidade na concepção cênica

No que tange ao teatro, trabalhar a relação do homem com o espaço que o cerca e com os objetos que ele produz foi a preocupação primordial da Bauhaus. Assim, os artistas analisaram as estruturas formais da cena, entendendo o teatro como

Fig. 4 - O espetáculo - Segundo projeto de Moholy-Nagy, onde elevadores e passadiços, deslocando-se em vários sentidos, acentuam a ação cênica; in Aujourd'hui, Art et Architecture n° 17. Paris, mai 1958, p. 26



arte em si e não a reunião coordenada de várias artes. Quanto à encenação, era a própria linguagem em movimento no espaço. O estudo do teatro na Bauhaus iniciou-se desde os primeiros tempos da Escola, ainda em Dessau. A alegria da criação foi tomando forma nas improvisações sólidas e vívidas, nos figurinos e nas máscaras fantásticas. Num primeiro estágio vigorou uma certa ingenuidade na representação cênica, mas, ao longo do tempo, esta simplicidade foi substituída pela reflexão, por regras mais conscientes que conduziram à idéia da forma.

Em 1922, o então responsável pela área de teatro da Escola, Lothar Schreyer escrevia:

*A peça teatral é arte. A peça teatral transmite a unidade da vida através do vivo da multiplicidade. A unidade se manifesta através da ordem dentro da multiplicidade. A ordem é a lei da obra de arte [...] A peça teatral compreende o mundo no ser humano. A peça teatral traz vida assim como a vida traz vida. O anúncio sobre o interior do ser humano desperta o íntimo do ser no ser humano. Através dos seus diversos significados, a obra transmite significado: a liberação da contradição pela lei. A lei representa a ordem na vida, ordem esta que ajuda todos os seres vivos a se aterem a própria vida.*¹⁴

Observa-se no texto de Schreyer a presença do racionalismo utópico que se imbricava em alguns dos movimentos da vanguarda européia. Certamente não era esta a opinião de Kandinsky ou de Klee, porém o próprio regimento da Escola pregava a multiplicidade de leituras oferecidas pelas várias artes. Mas Schlemmer, diretor do Departamento de Teatro entre 1923 e 1929, critica o ceticismo de Schreyer, ao qual atribui um agudo senso de sátira e de paródia, provavelmente herdados do Dadaísmo.

*Porque as tendências da Bauhaus coincidem com as do nosso teatro, concentraremos nosso interesse sobre os seguintes elementos: o espaço, que faz parte de um todo mais complexo, e a estrutura. A arte teatral é uma arte espacial, e o será cada vez mais no futuro. Porque o palco é sobretudo um conjunto arquitetura-espaço onde todos os acontecimentos estão em relação direta com o referido conjunto. A forma plana ou plástica é uma divisão do espaço; a cor e a luz são as partes da forma.*¹⁵

Inegavelmente as principais propostas para o espetáculo cênico da Bauhaus devem sua concepção a Oskar Schlemmer, cujo texto *O ser humano e a representação* defende a colaboração entre dois ou três gêneros, um deles devendo ser preponderante. Julga a arte da cena uma questão de equilíbrio matemático, sendo seu realizador, o

encenador universal. Schlemmer acredita que, do ponto de vista do material cênico, o ator tem a vantagem do imediato e da independência. Ele é *seu próprio material com seu corpo, sua voz, seu gesto, seu movimento*. Seu protótipo mais nobre, ou seja, o poeta e criador da palavra não existe mais. Como justificativa, faz alusão à experiência de Shakespeare, que antes de escrever peças, havia atuado como ator. Refere-se ainda aos atores da *Commedia dell'arte*, que também preenchiam essas condições. Schlemmer afirma que o grau de perfeição dos instrumentos aumenta também as possibilidades de criação, enquanto que a voz humana é e permanecerá um fenômeno único, ainda que limitado. Para este teórico, a reprodução mecânica por meio de aparelhos permite substituir o som dos instrumentos e da voz humana, libertando-os de seus problemas eventuais, permitindo maior perfeição.¹⁶

A forma se manifesta pelo desenvolvimento em altura e em profundidade, como linha, como superfície e como corpo. A luz, forma diáfana e intocável, sugere o *corpo e o espaço na geometria do raio luminoso e do fogo de artifício, de maneira linear, como um reflexo*, enquanto a cor e a forma se manifestam de maneira pura nos seus valores elementares na criação arquitetônica construtiva do espaço. No palco cênico, transformam-se na matéria e no conteúdo destinados a receber o organismo humano vivo. Na pintura e na arquitetura, a forma e a cor estabelecem relações orgânicas com a natureza visível, pela apresentação de suas formas também visíveis. Schlemmer aplica estes conceitos à cena bauhausiana.

Na época, o responsável pelo estudo do espetáculo na Bauhaus considerava a arquitetura e a pintura como imutáveis, ou seja, produtos de movimentos congelados em um dado momento. Neste século de movimento, onde o Futurismo havia pregado o culto à velocidade, Schlemmer se propõe a trabalhar com novas relações entre o palco e o homem (fig. 6).

*O palco, como lugar de acontecimentos temporais, oferece o movimento da forma e da cor; inicialmente na sua manifestação primária, como formas individuais em movimento, coloridas ou não, lineares, em superfícies ou plásticas. Ao mesmo tempo, o próprio espaço estaria em movimento devido às construções arquitetônicas transformáveis. Um tal jogo caleidoscópico — variável até o infinito, ordenado em uma evolução, obedecendo a leis pré-estabelecidas — constituiria, em teoria, o palco da apresentação absoluta. O homem, que tem uma alma, seria excluído do campo visual deste organismo mecânico. Ele permaneceria nos comandos centrais tal como um **maquinista perfeito**, de onde ele regeeria o espetáculo feérico para os olhos.*¹⁷

Schlemmer defende uma cena onde o homem é transformado em função do

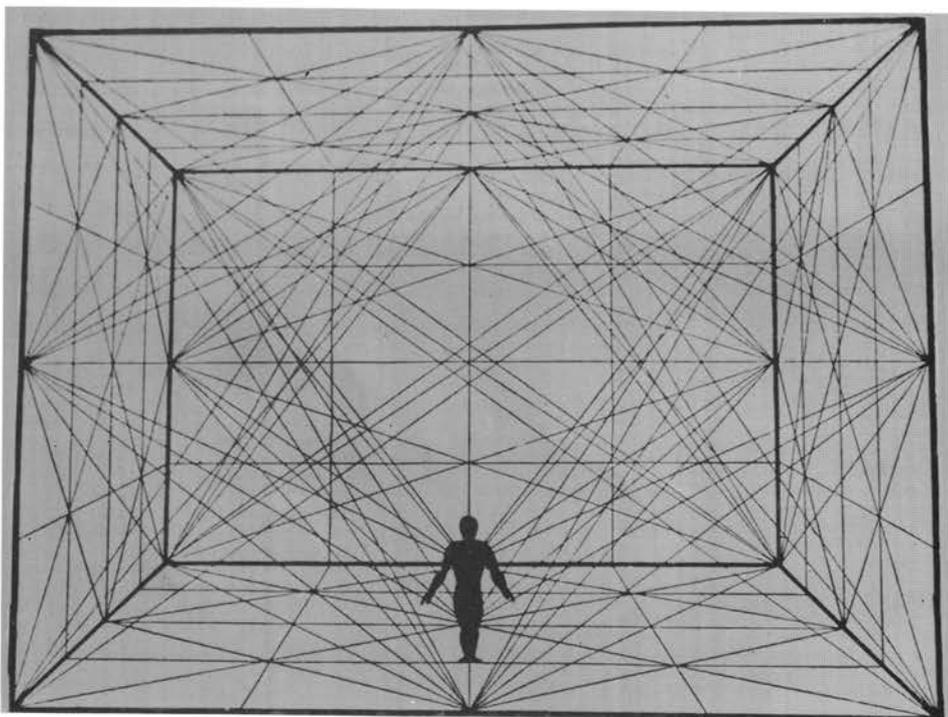


Fig. 6 - Desenho teórico - Projeto de Oskar Schlemmer, pretendendo explicar a delimitação do espaço pelo corpo humano, 1924. (In Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart: Bauhaus, 1974, p.87)

espaço abstrato. As leis do espaço cúbico são a reserva invisível das linhas de relações planialtimétricas e estereométricas. A essa matemática corresponde aquela inerente ao corpo humano. Ela cria o equilíbrio pelos movimentos que, em sua essência, são mecânicos e condicionados pela inteligência. É a geometria dos exercícios do corpo, da rítmica e da ginástica. São os efeitos corporais (aos quais se acrescenta a estereotomia do rosto), que se exprimem no equilibrista competente e nos movimentos de conjunto da arena.

A cena para a Bauhaus era arte e movimento, era o ato mágico da criação plástica que se concretizaria no *Triadische Ballet*, concebido por Schlemmer. O espetáculo compunha-se de três partes que constituem uma construção a partir de cenas de danças concebidas de maneira típica e indo, no que tange ao sentido, da galanteria ao sério. A primeira parte apresenta-se como um burlesco alegre, num palco decorado de amarelo limão; a segunda é solene, encenada num palco cor de rosa, e a terceira é de um gênero místico-fantástico sobre um palco negro. As doze danças diferentes, nas quais o autor utiliza dezoito tipos de figurino, são encenadas alternativamente por

três personagens: dois bailarinos e uma bailarina (fig. 7, p.102). Foi uma das obras de vanguarda mais encenadas nos primeiros anos da década de 1920, tendo estreado em 30 de setembro de 1922, no Landestheater Stuttgart.

Em 1927, o teórico defendia durante uma famosa conferência:

*É necessário, portanto, imaginar espetáculos onde a ação consista essencialmente em movimentos de formas, de cores e de luz. Se os movimentos são realizados mecanicamente, excluindo o homem (exceto da mesa de comando), é necessária uma instalação extremamente precisa (como se fosse formada de autômatos). A técnica moderna dispõe desta aparelhagem, trata-se apenas de uma questão de custo. O problema reside em saber em que medida a técnica corresponde ao efeito desejável, quer dizer, quanto tempo desta ação circulante, balouçante e assobiante, as variações de formas, de cores e de luzes podem manter desperto o interesse da platéia. Por fim, é necessário perguntar-se se o teatro puramente mecânico é concebível enquanto gênero autônomo, e se, por um longo período ele poderia dispensar a presença do ser humano, que apenas desenvolve um trabalho de **maquinista perfeito** e de um inventor.¹⁸*

A leitura do diário de Oskar Schlemmer, no período de maio de 1929, permite observar alguns pressupostos também presentes na arte de Gauguin, visto que estimulam a criação da obra de arte teatral através de um certo primitivismo, de um possível distanciamento do conhecimento acumulado, tal como fora exaltado pelos artistas do final do século XIX que pregavam o retorno à arte primitiva.

*A receita pela qual se norteia o teatro da Bauhaus é muito simples: que nós sejamos tão descomprometidos quanto possível; que nós nos aproximemos das coisas como se o mundo tivesse acabado de ser criado; que nós não reflitamos até a destruição e sim que nos conservemos livres de pressupostos. Que nós sejamos simples, **mas não pobres** (a simplicidade é uma grande palavra), que nós prefiramos o Primitivismo à vaidade; que não sejamos sentimentais, mas que tenhamos espírito!*

E mais: que partamos do elementar. E o que quer dizer isto? Que nós partamos do ponto, da linha, da superfície simples e que nós partamos da simples composição de superfícies: a partir do corpo. Que nós partamos das cores simples, como são o branco, o cinza, o vermelho, o azul, o amarelo e o preto. Que nós partamos do material, descubramos as diferenças de tecidos, dos vidros, metais, madeiras e assim por diante.

Que partamos do espaço, da sua lei, do seu segredo, deixando-nos

*enfeitiçar por ele. Com isto, novamente, está dito muito e não é dito nada, até o momento em que estes conceitos sejam sentidos e preenchidos. Que nós partamos da situação do corpo, do ser, do estar em pé, do caminhar e somente no fim do saltar e do dançar. Por que o dar um passo representa um importante acontecimento e nada menos do que isto, levantar uma mão, mexer um dedo. Que nós tenhamos tanto respeito quanto consideração diante de cada ação do corpo humano, uma vez que no palco se manifesta este mundo especial da vida, do aparecer, esta segunda realidade, na qual tudo está circulando pelo brilho do mágico.*¹⁹

Limitando-se a uma só parte da grande área do teatro, especificamente ao domínio da pantomina, e por um trabalho sério feito a partir do artesanato, Schlemmer desenvolve uma forma nova de espaço teatral, que não pretende fazer concorrência ao **grande teatro**, não por resignação, mais reconhecendo que *um trabalho intensivo, mesmo parcial, tem o privilégio, em relação ao teatro oficial e à ópera, de ser afastado de suas contingências — que às vezes só podem ser denominadas artes de segundo grau.*²⁰ Ele prega mais fantasia e mais liberdade para a invenção e para as técnicas teatrais sugerindo pesquisas mais intensas nos teatros javanês, japonês e chinês, em vez de escolher modelos no teatro europeu.

O criativo professor de cenografia na Bauhaus teoriza a integração total das artes no teatro e dá como modelo o *Triadische Ballet*, já comentado. Ao que observa Argan, o objetivo não é compensar a sociedade industrial com uma experiência de outro tipo, mas ensinar ao operariado a encontrar um valor estético na prática do seu trabalho cotidiano.

Os artistas da Bauhaus não só pensaram no espetáculo, na cena, mas também na arquitetura cênica. Muitas foram as propostas, sempre voltadas para um teatro que atingisse todas as camadas sociais, dentro da ideologia da social-democracia, sonho que animava o grupo de intelectuais da Escola. A estrutura social burguesa havia propiciado uma relação de futilidade entre o público e a arte teatral, uma relação consumista, que transformava o ato de freqüentar o teatro erudito em mero *status* social. Segundo Denise Basdevant existiam, até a implantação das grandes teorias de vanguarda, dois mundos distintos no prédio do teatro: o mundo da platéia e o mundo dos artistas.²¹ O encontro não se dava entre os espectadores e a obra encenada, mas sim entre os espectadores entre si, num simulacro de interesse cultural que, na verdade, era apenas um dos aspectos dos consumos ostentatórios teorizados por Peter Burke.²² Alguns artistas da cena tentaram alterar esta situação, valorizando o palco cênico e sua relação com o público, que não estaria mais estratificado, porém democrática-

mente distribuído em anfiteatros. Quanto à forma, muitos defendiam o espaço cênico circular que remonta às origens do teatro grego, como defendera Richard Wagner como proposta para o Teatro de Bayreuth.²³

Em 1912, Van de Velde projetou o Teatro do Werkbund, mais tarde inspirador dos projetos de teatro de Auguste Perret, que consistia em um palco cercado por três lados destinados ao público. O teórico Meyerhold desejava um teatro oval com dupla área de representação, anfiteatro cercado um palco ligado à platéia através de passarelas.

Max Reinhardt propôs que do teatro intimista, do teatro de câmara, se passasse aos teatro de massas, ao teatro-espetáculo, de grandes proporções. Em 1919, orientou o projeto do arquiteto Hans Poelzig, e transformou um circo de Berlim em um imenso teatro onde o público ocupava três quartos do círculo, ficando a quarta parte restante destinada ao palco cênico.²⁴

Gropius concebia a obra de arte teatral como uma unidade orquestral muito próxima da obra de arquitetura; cada uma destas artes fecundando a outra reciprocamente. Como na arquitetura todas as partes artísticas abandonam sua própria personalidade em troca de uma razão comum bem mais elevada da obra total, na obra teatral igualmente se reúne uma multidão de problemas artísticos no sentido de criar uma nova e maior unidade. O arquiteto diz que,

*em sua origem, o teatro nasceu de uma nostalgia metafísica, servindo portanto à realização de uma idéia abstrata, onde a força de sua influência sobre as almas do espectador e do ouvinte depende do sucesso de uma transposição da idéia num espaço perceptível e compreensível ótica e acusticamente.*²⁵

Com essas idéias agregadas às de Piscator, Walter Gropius concebeu o inusitado projeto já citado, que, apesar de não ter sido construído, inspirou o arquiteto Andre Wogensky na realização do teatro anular e giratório que constitui uma das salas de espetáculo da Casa de Cultura de Grenoble, inaugurada em 1968 (fig. 8).

Em que pesem tantas propostas revolucionárias para a arquitetura do espetáculo, no final da conferência de Schlemmer, em 1929, fica clara sua intenção de formar uma troupe itinerante que apresentasse os espetáculos indiscriminadamente, por toda parte onde se desejasse assisti-los.

Quase todos os movimentos de vanguarda, inclusive o Futurismo italiano defenderam a possibilidade de uma comunicação direta com o público teatral. Na Rússia, Meyerhold, entendia o teatro como um meio para a educação revolucionária das massas. Os próprios sistemas mecânicos de captação são considerados instrumentos ao serviço da imaginação e a imaginação como um impulso

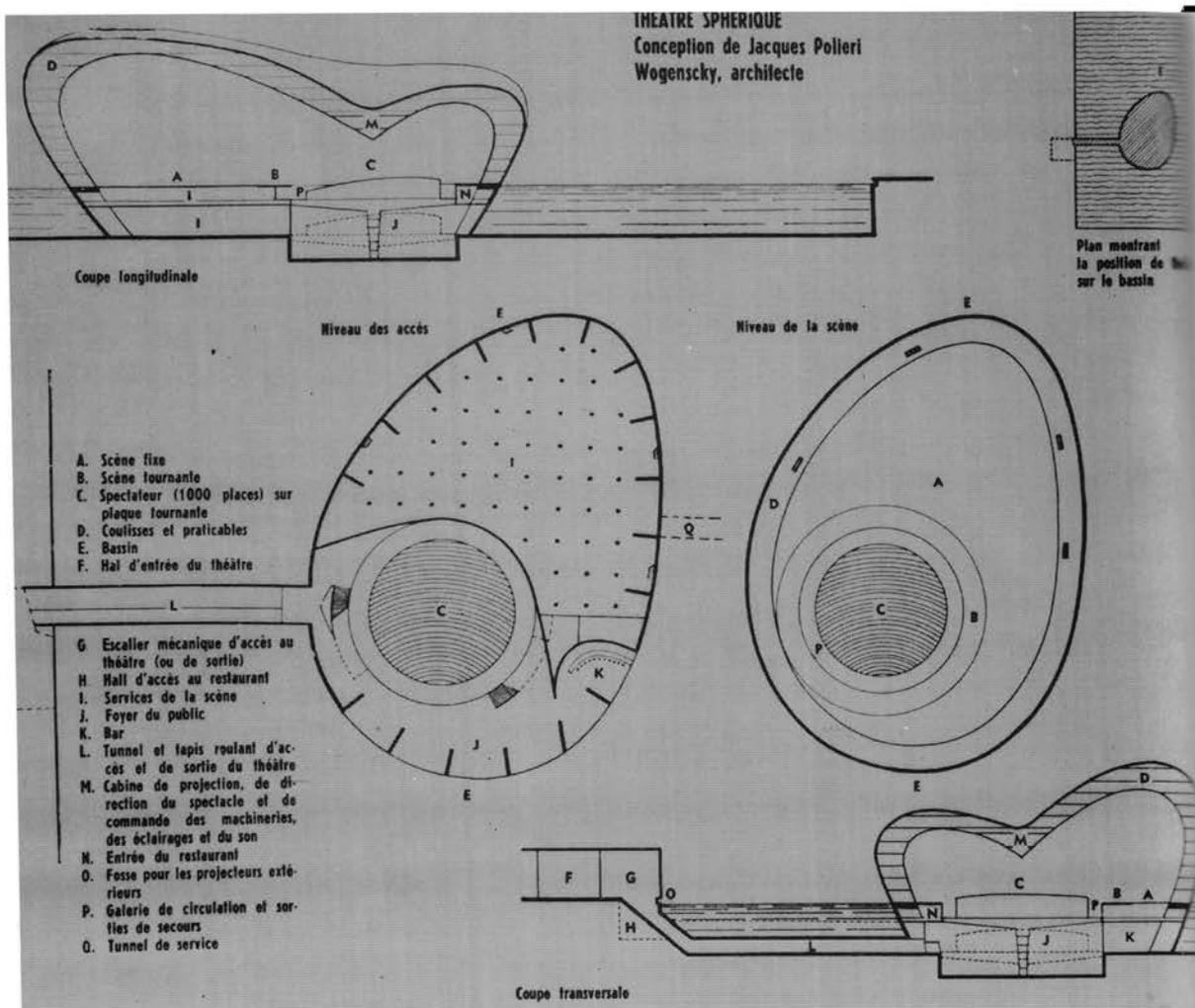


Fig. 8 - Teatro esférico - Projeto de Wogensky (In Aujourd'hui, Art et Architecture n° 17. Paris, mai 1958, p. 26)

para uma ideologia revolucionária. A introdução de

técnicas mecânicas da imagem contribui para intensificar o caráter experimental das atividades artísticas de vanguarda, cujo objetivo era o de introduzir uma corrente de vontade criativa nas técnicas doravante possuídas e praticadas pela sociedade,

observa Argan.²⁶ Os construtivistas russos anexaram ao teatro e ao cinema uma função formativa essencial: por intermédio do espetáculo, a sociedade, esgotada pelo mecanismo repetitivo do trabalho industrial, recarregava-se de energias criativas.

Algumas considerações sobre o tema

A Bauhaus foi além de uma escola de arte, um especial centro de cultura artística em contato com todas as tendências avançadas da arte européia: com o Neoplasticismo holandês, com o Construtivismo russo, com o Dadaísmo e com o Surrealismo. Apesar do rotulado Racionalismo, a Bauhaus sempre pregou o ensino das atividades diretas que estimulavam a imaginação. Foi fundamental o ensino da arte teatral, sob o comando de Oskar Schlemmer (1888-1943) não tanto como arquitetura de teatro ou cenografia, porém como direção teatral, coreografia, ação cênica e dança.

O espaço para Gropius não é nada em si: é uma extensão ilimitada, sem definição. Começa a existir, a delimitar-se, a tomar forma quando vem considerado como dimensão virtual da ação ordinária, projetada, formativa de um grupo social. E por grupo social não se entende a sociedade estratificada, mas poucas ou muitas pessoas que vivem em conjunto uma experiência formativa, seja a que trate dos membros de uma família, dos alunos de uma escola, dos operários de uma fábrica, dos espectadores de um teatro ou dos habitantes de um bairro.

A análise de algumas das propostas bauhausianas permite observar que aquela escola de arte representou relevante papel no processo que entende o futuro como descontinuidade, ruptura. Mas essa sucessão de rupturas reflete também uma maneira unívoca de encarar o processo artístico: o pressuposto de que seja destruída a tradição e o passado no intuito de continuar sobrevivendo. A pós-modernidade não aceita mais essas premissas e as críticas ao Funcionalismo da Bauhaus estão presentes em inúmeras obras atuais. Para citar apenas os mais conhecidos, Baudrillard, Peter Blake, e Tom Wolfe são críticos ferozes do movimento bauhausiano.

A modernidade confrontou-nos com uma pluralidade de estilos e tendências. Teorias e práticas não só distintas entre si, mas, às vezes, opostas podem ser percebidas, especialmente nas concepções cênicas. Artistas e teóricos começaram a indagar-se a respeito do texto, do espaço, do trabalho do ator, enfim, sobre a própria função do teatro, sem que se chegasse a uma proposta única e definitiva, surgindo, assim propostas diferenciadas, que, como nas demais expressões artísticas da vanguarda das três primeiras décadas do século XX, estimularam a renovação da cena.

.....
Evelyn Furquim Werneck Lima, arquiteta (FAU-UFRJ), doutora em História Social (IFCS-UFRJ), mestre em História e Crítica da Arte (EBA-UFRJ), pesquisadora do CNPq na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. É professora adjunta do Centro de Letras e Artes e professora do Mestrado em Teatro da UNI-RIO.

- ¹ SCHLEMMER, Tut. La scène du Bauhaus in *Aujourd'hui, Art et Architecture* n° 17, Paris, mai 1958, p. 15.
- ² Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna*. Firenze: Sansoni, 1984, p. 331.
- ³ ARGAN, G.C, op. cit., p. 323.
- ⁴ Consultas ao quadro cronológico in *Institut für Auslandsbeziehungen*. Stuttgart: Bauhaus, 1974, p. 24-7.
- ⁵ Cf. LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo. Teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1997, inédito.
- ⁶ Cf. ARGAN. *L'Arte Moderna*, p.333.
- ⁷ Este texto é fruto do curso que ministrei no Mestrado em Teatro, tendo sido relevantes para sua elaboração as discussões teóricas com os então mestrandos Angel Palomero, Ana Lúcia Vieira de Andrade, Ana Carneiro e Cristiane Moura, cujas monografias finais analisaram acuradamente alguns aspectos do tema.
- ⁸ Cf. BABLET, Denis. *Les revolutions scéniques du XXe siècle*. Paris: Societé Internationale d'Art. XXe. Siècle, 1978.
- ⁹ APPIA, Adolphe. Réflexions sur l'espace et le temps in *Aujourd'hui, Art et Architecture* n° 17. Paris, mai 1958, p. 6.
- ¹⁰ Ibidem
- ¹¹ Idem. L'art est une attitude in: *Aujourd'hui, Art et Architecture* n° 17. Paris, mai 1958, p. 7.
- ¹² Cf. PALOMERO, Angel. Monografia final da disciplina *Concepções espaciais*. Inédito. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1994.
- ¹³ MOHOLY-NAGY, Laslo. Théâtre, cirque, variétés in *Aujourd'hui, Art et Architecture* n° 17. Paris, mai 1958, p. 28.
- ¹⁴ SCHREYER, Lothar in *Die Bauhausbühne, 1922* apud *Institut für Auslandsbeziehungen*. Stuttgart: Bauhaus, 1974, p.89.
- ¹⁵ SCHLEMMER, Oskar. La scène. Conferência pronunciada em 16 de março de 1927 in *Aujourd'hui, Art et Architecture* n° 17. Paris, mai 1958, p. 31.
- ¹⁶ SCHLEMMER, Oskar. L'être humain et la représentation in *Aujourd'hui, Art et Architecture* n° 17. Paris, mai 1958, p. 18.
- ¹⁷ Ibidem
- ¹⁸ Texto extraído da Conferência pronunciada em 16 de março de 1927, apud *Institut für Auslandsbeziehungen*. Stuttgart: Bauhaus, 1974, p. 85.
- ¹⁹ SCHLEMMER, Oskar. Diário de Schlemmer, em maio de 1929, apud *Institut für Auslandsbeziehungen*. Stuttgart: Bauhaus, 1974, p. 85.
- ²⁰ Ibidem
- ²¹ Cf. ARGAN, G. C. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- ²² Cf. BASDEVANT, Denise. *Architecture Théâtrale*. Paris: Centre de Recherches Scientifiques, 1984.
- ²³ BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- ²⁴ LIMA, Evelyn Furquim Werneck, op. cit., 1997.
- ²⁵ GROPIUS, Walter. La scène au Bauhaus in *Aujourd'hui, Art et Architecture* n° 17. Paris, mai 1958, p. 14.
- ²⁶ ARGAN, G. C. *Arte e crítica da arte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

A DANÇA TEATRO DE PINA BAUSCH: REDANÇANDO A HISTÓRIA CORPORAL

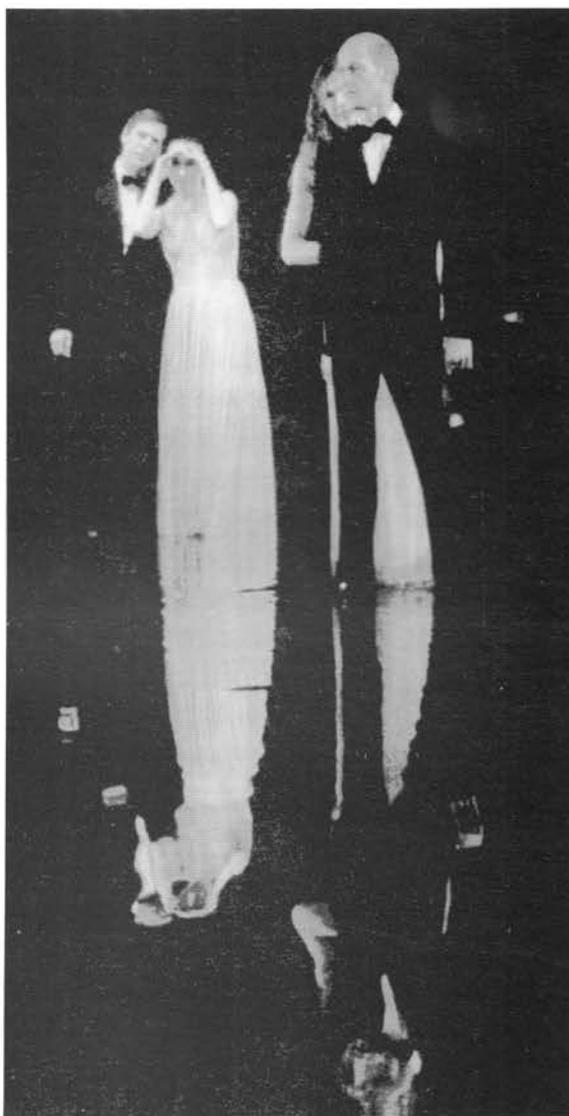
CIANE FERNANDES

Escrever [e dançar] é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva.

Clarice Lispector¹

Desde 1973, quando assumiu a direção do então *Wuppertal Ballet*, Bausch tem se destacado como líder de uma corrente artística de notável importância nas artes cênicas de nosso século: o *tanztheater*, ou dança teatro.

A história da dança teatro alemã pode ser traçada a partir dos trabalhos de Rudolf von Laban e seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss, nos anos 20 e 30. O termo dança teatro era usado por Laban (1879-1958) para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movi-



Dançarinos do Wuppertal Dance-Theatre, em Arten (detalhe da foto da p.103). Foto: Detlef Erler

mento e percursos no espaço. Ainda que considerando a dança como uma arte independente, Laban desenvolveu seu sistema de movimento a partir de improvisações de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), nas quais os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou dançavam em silêncio.² As peças de dança então criadas incorporavam movimento cotidiano, bem como movimento abstrato ou **puro**, em uma forma narrativa, cômica, ou mais abstrata.

Wigman fundou a *Ausdruckstanz*, dança da expressão. *Ausdruckstanz* foi uma rebelião contra o balé clássico, buscando uma expressão individual ligada a lutas e necessidades humanas **universais**.³

Já a dança teatro de Jooss desenvolvia temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal e de produção.⁴ O treinamento de dançarinos sob sua direção na Escola Folkwang, em Essen, Alemanha, combinava música, educação da fala, e dança, usando elementos do balé clássico e as teorias de Laban de harmonia espacial e qualidades dinâmicas de movimento.

As teorias e práticas teatrais de Bertold Brecht, e seus temas sócio-políticos, são também relevantes à história da dança teatro alemã. O **teatro épico** criou conceitos como os de *gestus*, o efeito de distanciamento, a técnica da montagem, e momentos cômicos inesperados. O conceito brechtiniano de *Gestus* ou *Gebärde* enfatizava uma combinação de ações corporais e palavras como um gesto socialmente significativo, não ilustrativo ou expressivo.⁵ Através de tais efeitos, o teatro épico de Brecht instigava o reconhecimento de situações cotidianas pelo espectador, e sua ação e tomada de decisão para mudá-las.

O trabalho de Bausch combina seu treinamento com Jooss na Escola Folkwang e como solista na companhia dirigida por ele, a *Folkwangballet*,⁶ com sua experiência das artes e dança em New York nos anos 60.⁷ Muitos dançarinos e coreógrafos norte-americanos reagem então as técnicas de dança moderna, e juntavam-se a artistas plásticos e músicos na produção de trabalhos colaborativos, expressando preocupações sócio-políticas sobre os direitos humanos, o meio-ambiente, feminismo, e questionando o conceito de arte. Artistas pretendiam derrubar a separação entre arte e vida cotidiana, dançarinos/atores e platéia. As peças colaborativas envolviam movimentos e trajes da vida cotidiana, contra uma representação teatral formal e artificial.⁸

Nesses trabalhos interativos dos anos 60,

*Técnicas de Colagem eram usadas, ao invés de temas centrais. [...] Modelos de sons ou de movimentos eram usados em repetição para criar efeitos hipnóticos. [...] Coreógrafos agora estavam colocando seu foco em movimentos de pedestres e observando relações humanas básicas das pessoas ditas normais.*⁹

Ambas influências de Bausch — Jooss e trabalhos norte-americanos de interartes — enfatizam relações humanas, vocabulário de movimento cotidiano, e colaboração entre diferentes formas de arte.

Em suas obras de dança teatro, Bausch incorpora e altera suas influências. Seus trabalhos incluem a interação entre as diferentes formas de artes como nos Estados Unidos dos anos 60, mas de uma forma crítica. Suas peças apresentam um caos grupal generalizado, com uma ordem inerente, favorecendo processo sobre produto. Além disso, as peças provocam experiências inesperadas em ambos dançarinos e platéia. Mas as obras de Bausch atingem tais qualidades seguindo um caminho distinto daquele dos anos 60. Suas peças apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral.¹⁰ A interação, pelo contrário, acontece de forma majestosa, aumentada, semelhante àquela de grandes produções de ópera ou balé, e mesmo cinema. O forte impacto visual e auditivo de suas peças muitas vezes projeta impressões cinematográficas na platéia. Para a surpresa desta, tais majestosas imagens de repente abrem espaço para cenas quase vazias, silenciosas, e com pouca luz.

Os elegantes trajes de noite e maquiagem de seus dançarinos completam o grandioso quadro cênico. Em vez de vestirem simples roupas cotidianas, como nos trabalhos interativos dos anos 60, ou malhas sem distinção de gênero, como na dança abstrata, os dançarinos de Bausch vestem-se como que para um grande evento social. Seus figurinos e maquiagem determinam seus papéis sociais e sexuais, instigando a expectativa de um grande evento. Mas por muitas cenas, dançarinos apenas caminham, conversam, dançam pequenos movimentos, falam com a platéia, olham para nós, quebrando nossas expectativas e despertando nosso desejo por movimentos de dança.

O uso de materiais reais e muitas vezes orgânicos sobre o chão do palco, como água, terra, cravos, ou sal, assemelha-se aos trabalhos interativos dos anos 60, mas em uma maior escala de produção. Diferente daqueles trabalhos interativos, as obras de Bausch não parecem buscar uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Pelo contrário, seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto a apresentação cênica. E esta demonstração, como será visto posteriormente, é feita através da repetição de ambos movimentos e palavras. Espontaneidade é uma experiência inesperada, imprevisível, que pode acontecer apenas através de tais repetições.

A coreografia de Bausch incorpora e altera balé em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos. Seu trabalho aproxima-se do de Wigman em sua utilização das experiências de vida dos dançarinos, mas distingue-se por não recusar a técnica clássica, usando-a de forma crítica. Os dançarinos de Bausch, como os de Jooss, são todos bailarinos muito bem treinados, porém com trinta ou quarenta

anos de idade — mais maduros e experientes, na vida e na dança, do que dançarinos mais jovens.

Laban definiu dança como o que ocorre quando o *movimento humano cria composições de linhas no espaço o qual, de um começo definido, mostra um desenvolvimento estrutural, um crescimento levando a um clímax, uma solução e um final*, o que implica uma noção de integralidade.¹¹ Bausch diverge deste enfoque, estruturando cenas através da técnica da colagem com livre associação. Pequenas cenas ou seqüências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente, sem um definido desenvolvimento na direção de uma conclusão resolutive.

Repetição é um método e um tema crucial na dança teatro de Bausch. Como um instrumento estético, a repetição em seus trabalhos questiona a história e a psicologia desta arte cênica. Através da repetição de movimentos e de palavras, Bausch parece confirmar e alterar as tradições da dança teatro alemã, explorando a natureza da dança e do teatro e suas implicações psicológicas:

*A história do teatro pode ser traçada desde o início da civilização européia (ao teatro grego). Ele tem sempre sido parte de, e protegido por, uma cultura baseada na linguagem verbal; uma cultura que por muito tempo estava convencida de que tudo, ou quase tudo, poderia ser dito com palavras. A história da dança é muito mais difícil de se juntar, devido ao fato de que dança não pode ser gravada na escrita. [...] [Hoje] há ainda a tendência de se considerar atores como os intelectuais do palco, e dançarinos como seres espontâneos capazes de entrar em contato com as forças escondidas do universo. Nossas mentes ainda se apegam à idéia de que dentro de cada homem há uma divisão entre mente e corpo. Corpo/mente, coração/cabeça nessas construções binárias nós mais uma vez encontramos a dicotomia básica do masculino/ feminino.*¹²

Esta convenção de ambos teatro e dança tem sido quebrada pela dança teatro alemã desde seu início. Na dança teatro de Laban, o dançarino era um integrado ser que *pensava-sentia-fazia*.¹³ O método de Laban era fundamentado primeiramente em *pensando em movimento*, o que desenvolvia uma consciência que não deve ser confundida com um enfoque cognitivo ou intelectual, pois ele demanda que a dança seja experienciada e entendida, sentida e percebida pelo indivíduo como um ser completo.¹⁴ Juntamente com essa filosofia, Laban criou um sistema de notação apropriado ao entendimento da dança como linguagem cinestésica ou simbólica, diferente de expressão espontânea e de linguagem discursiva.¹⁵ Para Laban, dança *tem um*

*conteúdo significativo, compreensível.*¹⁶

Nas obras de Bausch, dança e teatro são trazidas ao palco como linguagem verbal e corporal, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo.¹⁷ Ao contrário, a natureza lingüística de ambos dança e teatro é explorada como intrinsecamente fragmentada. Através da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico, e social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade liberando o indivíduo de sua solidão. Repetição quebra a imagem popular de dançarinos como *seres espontâneos*, e revela suas insatisfações e desejos em uma cadeia de movimentos e palavras repetitivas.

Gestos são movimentos corporais realizados na vida diária ou no palco. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada à determinadas atividades e funções. No palco, gestos ganham uma função estética; eles tornam-se estilizados e tecnicamente estruturados, dentro de vocabulários específicos, como balé ou dança moderna norte-americana. Bausch utiliza ambos tipos de gestos — cotidiano e técnico. Em muitos casos, porém, gestos cotidianos são trazidos ao palco e, através da repetição, tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com suas funções diárias.

Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético. Nas primeiras repetições, o gesto gradualmente se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea. Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências em ambos dançarino e platéia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições. Estas provocam uma constante transformação da dança teatro dentro da linguagem simbólica.¹⁸

Em *Arias* (1979), um boneco muito semelhante a um hipopótamo real surpreende a platéia ao entrar vagarosamente no palco, não sendo visto pelos dançarinos. Logo Josephine Ann Endicott encontra-se sozinha no palco com o animal. Ela ri continuamente, olhando para o mesmo entre seus ataques de riso, e sai do palco guiando-o para que se retire. Sua primeira gargalhada parece convincente, expressiva de sua experiência ao deparar com tal inesperado evento. Mas assim que continua repetindo tal expressão corporal e sonora, esta perde sua força mensageira de **sensações internas**, e parece significativa em si mesma, como signos constantemente escapando uma essência significativa. Sua ausência de significado, seu absurdo, eventual-

mente torna-se seu significado. A risada de fato denuncia a falsidade de expressão na dança da vida e do palco, a independência e até oposição entre sentimento e expressão. Mais uma vez, o público se surpreende, flagrado ao ver sua própria reação inicial (surpresos com o animal antes mesmo de Endicott) ser incorporada e distorcida em cena, como se num efeito de espelho.¹⁹ [ver ilustração da quarta capa]

Nos trabalhos de Bausch, palavras são repetidas até que se dissolvam seus significados literais. Eventualmente, o corpo e sua anatomia, patologias e dores, são evocadas por aquelas mesmas palavras. Através da repetição, o meio teatral da palavra torna-se um referente à fisicalidade da dança.

Em outra cena de *Arias*, oito dançarinos falam a respeito de seus corpos, em uma repetitiva e lúdica estrutura, enquanto vagarosamente caminham em direção à platéia. A frase dita por um dançarino é repetida pelos demais, um a um, apenas mudando a parte do corpo mencionada, evocando imagens surreais ou grotescas a partir da primeira frase lógica:

Meu ombro é ossudo, Meu olho é ossudo, Meu nariz é ossudo, Meu pé é ossudo, Meu joelho é ossudo, Meu estômago é ossudo, Meu umbigo é ossudo; Meu nariz tem dois buracos, Meu pé tem dois buracos, Meu joelho tem dois buracos, Meu estômago tem dois buracos, Meu umbigo tem dois buracos, Meu ombro tem dois buracos, Meu olho tem dois buracos; Eu não posso ver meu estômago, Eu não posso ver meu pé, etc.; Você viu meu estômago?, Você viu meu pé?; Eu ando nos meus pés, Eu ando no meu joelho, Eu ando no meu estômago, Eu ando no meu nariz, etc.

A dança teatro de Bausch, como a de Laban, entrelaça dança e palavras em um tipo de consciência que não deve ser confundida com um enfoque intelectual. Mas o trabalho de Bausch implica em uma constante incompletude, busca e transformação dentro de um pensar-sentir-fazer fragmentado, ao invés de integrado:

Os passos têm vindo sempre de algum outro lugar — nunca das pernas. [...] É simplesmente uma questão de quando é dança, e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Têm de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira como formamos as coisas. Mas então não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente, e ainda assim ser dança. Basicamente, se quer dizer algo que não pode ser dito pois a expressão do material interno implicaria sua transformação em linguagem, faz-se então um poema para que se possa sentir o que se quer dizer. Então palavras, eu acho, são um meio — um meio para um fim.²⁰ [grifo meu]

Definida como *consciência corporal e a maneira na qual formamos as coisas*, a natureza simbólica da dança teatro é associada ao desenvolvimento humano físico e psíquico. De fato, como colocado por Jacques Lacan, é através da linguagem simbólica que o ego não apenas interage com o mundo, mas é em si mesmo construído física e psiquicamente, em sua imagem corporal.²¹

Segundo Lacan, a imagem corporal inicia sua formação na infância, através de sucessivas internalizações de específicas imagens externas. A construção deste **mapa corporal** não depende de leis biológicas, mas sim de significações e fantasias de familiares a respeito do corpo. A imagem corporal é, então, a repetição do mapa ambiental ou sócio-familiar na própria *psique* e órgãos físicos do indivíduo. É através da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. O corpo individual é um corpo social — uma construção em nível psico-físico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina em meio à relações sociais de poder.²²

Através da repetição, Bausch não apenas expõe a natureza simbólica da dança teatro, mas também explora o mapa corporal adquirido através da repetição desde a infância. Seus dançarinos freqüentemente repetem em cena momentos daquela fase de suas vidas, mostrando como incorporaram padrões sociais. Em outras palavras, eles repetem os momentos nos quais começaram a repetir movimentos e comportamentos de outras pessoas. Eles atuam *medos infantis em ingênuos jogos e rituais, às vezes todos representando crianças, às vezes adultos e crianças*.²³

Em um momento de 1980, os dançarinos contam verbal e gestualmente à plateia histórias sobre seus medos do escuro e da solidão. Mechthild Grossmann relata:

Por mais de trinta anos eu tenho sido notadamente cuidadosa para nunca ficar sozinha no escuro jamais. Eu não podia suportar; eu entrava em pânico. Por causa disso, eu sempre carrego velas comigo; especialmente quando viajo. Ao exterior ou a outros continentes — nunca sem minhas velas, jamais; por causa da eletricidade... nunca se sabe. E quando criança, eu estava deitada em meu berço, com todas aquelas grades, você sabe [gestualizando grades ao seu redor]. E eu saía, abria a porta da cozinha só um pouquinho, para que um pouquinho de luz pudesse entrar. E quem entrava? Minha babá. E ela me batia!

Enquanto fala, Grossmann parece reexperienciar o tapa com surpresa, apertando seus cotovelos tensa e rapidamente contra as laterais de seu tórax, forçando seu corpo um pouco para cima e fechando os olhos. Em seguida relaxa, abre os olhos em

estado de alerta, olhando para o lado e abrindo em um sorriso, como se surpresa porém satisfeita pelo toque de sua babá, que parece quebrar o anterior momento de solidão.

E fechava a porta. Eu saía de novo, abria a porta, ela entrava, e me batia! [Repete os mesmos gestos] *E então nós ficávamos assim, você sabe... Eu saía, abria a porta, ela entrava, e me batia!* [Repete os gestos] *Então eu prefiro apagar do que ficar sozinha no escuro; e nunca sem minhas velas jamais; por causa da eletricidade... nunca se sabe. Eu? Nunca. Eu? Nunca. Nunca, jamais.*

A cena de Grossmann é um complexo de reconstruções. Ela não apenas **redança** sua experiência de infância, expondo um dos momentos no qual aprendeu a tornar-se repetitiva, mas incorpora tal mecanismo esteticamente, repetindo sua própria reconstrução durante a cena. Seus gestos, apesar de claramente ilustrativos de suas palavras, acontecem no presente, dissonando dos verbos em tempo passado. Sua insistência em afirmar suas experiências demonstram um desejo ou necessidade recorrente em ambos palco e vida, numa busca simbólica (pessoal, social, e estética) nunca satisfeita. Dançarinos entram em cena um após o outro, com uma leve sobreposição de solos, contando suas histórias numa corrente coletiva de repetições (cadeia significativa).

Através da repetição, a dança teatro de Bausch contém ambos interesses: o de Wigman, com a expressão pessoal e psicológica, e o de Jooss, com questões sociais e políticas.²⁴ Seu trabalho expande o gesto social de Brecht para uma política corporal individual:

*[Apesar de a] dança teatro de Pina Bausch [...] usar alguns dos conceitos básicos do teatro épico-gestus, efeito V, um certo uso do cômico como uma súbita virada de percepção [...] seus objetivos políticos são diferentes [...]. A diferença é que seus atores mostram a si mesmos; a divisão entre corpo e papel social no palco é experienciada e apresentada em seus próprios corpos. Eles são os demonstradores de seus próprios corpos [com suas histórias], não do corpo de algum transeunte, como no modelo de cena de rua de Brecht.*²⁵

Re-apresentar cenas passadas em apresentações no presente implica na reconstrução física e verbal da história do dançarino, registrada em seu próprio corpo, transformando-a em uma forma estética. Como dito por Lacan:

*O fato de que o sujeito revive, rememora, no sentido intuitivo da palavra, os eventos formadores da sua existência, não é, em si mesmo, tão importante. O que conta é o que ele disse reconstrói. [...] O centro de gravidade do sujeito é essa síntese presente do passado [realizada em cena] a que chamamos história.*²⁶

Através da repetição de gestos, palavras, e experiências passadas, a **dança teatro** nas obras de Bausch pode ser definida como a consciência do corpo quanto à sua própria história como tópico simbólico e social em constante transformação.

.
Ciane Fernandes, professora adjunta da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Ph.D. e M.A. pela New York University, e C.M.A. (Certified Movement Analyst) pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York. Enfermeira e arte-educadora pela UnB.

.
¹ *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1979, p. 21.

² OSBORNE, Claire. The innovations and influence of Rudolf Laban on the development of dance in higher education during the Weimar period (1917-1933) in *Working Papers*, v.2. Londres: Laban Centre, 1989, p. 90.

³ Para uma concisa descrição da filosofia de Wigman, vide Dianne S. Howe, The notion of mysticism in the philosophy and choreography of Mary Wigman 1914-1931, in *Dance Research Journal* 9, nº 1. Summer 87, p. 19-24; e WIGMAN, Mary. *The language of dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1966.

⁴ Para referências históricas e filosóficas do trabalho de Jooss, vide MARKARD e MARKARD, *Jooss Köln: Ballett-Bühnen Verlag*, 1985; WALTHER, Suzanne K. *The dance theatre of Kurt Jooss*. London: Harwood Academic Publishers, 1993, v.3. London: WILLET, John. *Art and politics in the Weimar period: the new sobriety, 1917-1933*. New York: Pantheon Books, 1978.

⁵ *Chamamos esfera do gesto à esfera a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, esclarecem-se, etc. As atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do gesto é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo.* BRECHT, Bertold. Pequeno organon para o teatro in *Estudos sobre teatro — para uma dramaturgia não-aristotélica*. Lisboa: Portugália Editora, 1957, p. 199.

⁶ Bausch estudou balé até completar 15 anos, quando foi para o Departamento de Dança da Folkwang Schule, dirigido por Jooss. Em 1960 ela continuou seus estudos na Juilliard School of Music, em New York, como aluna especial. Em 1962, retornou a Alemanha e tornou-se solista e coreógrafa do *Folkwangballet*, dirigido por Jooss. Em 1969, tornou-se diretora deste ballet, que passou a chamar-se *Folkwang Tanzstudio*. Desde 1973 ela dirige o *Ballet do Teatro de Wuppertal*, que teve seu nome mudado para *Wuppertal Tanztheater*. Nos anos 80, ela passou a dirigir o Departamento de Dança da Folkwang Schule.

⁷ Os professores de Bausch em 1960-61 incluíram Antony Tudor, Jose Limón, Anna Sokolow, Alfredo Corvino, Margret Craske, Louis Horst, e La Meri. Simultaneamente, ela tornou-se membro da Dance Company Paul Sanasardo and Donya Feuer. Em 1961, dançou no New American Ballet e na Metropolitan Opera House, colaborando também com Paul Taylor.

- ⁸ Para uma descrição mais detalhada destes projetos colaborativos e suas filosofias, vide HASKELL, Barbara. *BLAM! The explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*. New York: Whitney Museum of Art, 1984. Bausch foi influenciada pela colaboração entre as artes em ambas experiências norte-americana e europeia. A dança teatro alemã parece ter se desenvolvido neste contexto interativo. Durante as primeiras décadas deste século, a interação entre as diferentes áreas artísticas era a principal qualidade dos movimentos europeus de vanguarda, como o Dada e a Bauhaus. Estes movimentos artísticos desenvolveram-se próximos a, ou mesmo interagindo com dança teatro. O próprio Laban era um arquiteto e *designer*, e seus símbolos para a notação de dança assemelham-se aos da pintura construtivista russa. A influência daqueles movimentos de vanguarda nos trabalhos de Bausch, é descrito por Thomas McEvelley em Pina Bausch, *Artforum*, october, p. 84, 85-6: [A peça de Bausch] 1980 [...] *revive o vocabulário das performances Dada, trazendo-o a vida com um extraordinário vigor*. Para maiores referências, vide GOLDBERG, Rose Lee. *Performance art: from Futurism to the present*. New York: Harry N. Abrams, 1988, e Naima Prevots, Zurich Dada and Dance: Formative Ferment, *Dance Research Journal*. Spring-Summer 1985, p. 3-8.
- ⁹ PARTSH-BERGSOHN, RoseLee. Dance theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch in *Dance Theatre Journal* v.6, n° 2. July 1988, p. 38. Para maior referência sobre a dança norte-americana nos anos 60, vide BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- ¹⁰ Nesse aspecto, o trabalho de Bausch está de acordo com a filosofia de Jooss. Jooss defendia a criação de peças de dança que incluíssem ambas forma e apresentação altamente técnicas, e conteúdo emocional, associando divertimento e arte socialmente crítica: *Estamos vivendo numa época que está redescobrimo a forma artística. Em dança isto significa que do caos dos movimentos arbitrários e casuais, apenas os mais essencialmente importantes serão desenvolvidos [...]. Um compromisso criativo entre a expressão livre do indivíduo e condescendência formal com leis objetivas e intelectuais está se desenvolvendo: um compromisso no mais nobre sentido, que pode também ser descrito como axial ao mundo da arte*. Jooss, na introdução de MÜLLER, Hedwig in *Jooss*, de MARKARD, A. and MARKARD, H. Köln, Germany: Ballett-Bühnen-Verlag, 1985, p.16-7.
- ¹¹ BARTENIEFF, Irmgard. *Body movement: coping with the environment*. Pennsylvania: Gordon & Breach Science Publishers, 1980, p.191.
- ¹² KERKHOVEN, Marianne van. Dance, theatre, and their Hazy Boundaries in *Ballet International*, Special Issue 1. January 1993, p. 30.
- ¹³ BARTENIEFF, Irmgard. The roots of Laban Theory: Aesthetics and beyond in *Four adaptations of effort theory in research and teaching*. New York: Dance Notation Bureau, 1970, p. 11. Mesmo hoje, no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, esta integração é um requerimento em exames finais, apresentações e projetos, para receber o Certificado de Analista de Movimento. Integração é interpretada como a habilidade do estudante em expressar a linguagem Laban de movimento verbal e fisicamente, com envolvimento emocional e pessoal.
- ¹⁴ OSBORNE, Claire, op. cit., p. 94.
- ¹⁵ De acordo com Susanne Langer, todo trabalho de arte consiste em linguagem simbólica — o meio pelo qual sentimentos são articulados. A linguagem simbólica da música, por exemplo, difere de linguagem *porque seus elementos não são palavras — símbolos associativos independentes com uma referência fixada pela convenção. [...] ela não é linguagem porque não tem vocabulário*. LANGER, Susanne. *Sentimento e for-*

- ma. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 33. No capítulo, Langer usa as teorias de Rudolf Laban como apoio e exemplo à sua tese.
- ¹⁶ BARTENIEFF, Irmgard. *Body movement*, *ibid.*, p. 191.
- ¹⁷ A quebra de completude entre forma e significado conseqüentemente modifica o conceito de **linguagem** nas obras de Bausch, evocando mais a *cadeia significante* de Lacan, composta de signos, do que a *linguagem simbólica* de Langer, composta de símbolos. Vide KRISTEVA, Julia. From symbol to sign in *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 63-73.
- ¹⁸ O termo **Simbólico**, iniciado com “S” maiúsculo, refere-se ao estágio linguístico do desenvolvimento do ego narcisista descrito por Lacan (que aborda signos, auto-referentes, multiplicadores de si mesmos e abertos a infinita significação a partir de suas inter-relações em uma *cadeia significante*), distinto de *simbólico* ou *linguagem simbólica* de Langer (que aborda símbolos nos quais cada significante corresponde a um significado). LACAN, Jacques. A rede dos significantes in *O seminário livro 11 - os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 45-55; A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud in *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 223-259. Vide também VALLEJO, Américo e MAGALHVES, Lígia C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ¹⁹ The mirror stage as formative of the function of the I in *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1977, p. 1-7. Este capítulo, traduzido de *Écrits*, Éditions du Seuil, 1966, por Alan Sheridan, não consta na tradução para a língua portuguesa *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ²⁰ SERVOS, Norbert and WEIGELT, Gert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The art of training a goldfish. Excursions into dance*. Köln: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984, p. 239. As palavras de Bausch me inspiraram a usar o fragmento poético na abertura deste artigo.
- ²¹ The mirror stage as formative of the function of the I, *ibid.*
- ²² O conceito de repetição em relação ao controle disciplinário do corpo, no trabalho de Bausch, é o tema de outro capítulo de minha tese de doutorado intitulada *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre: repetition and transformation*. New York University, 1995, a ser publicada pela HUCITEC. As principais referências são FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento e prisão*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1988. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.
- ²³ WRIGHT, Elizabeth. *Postmodern Brecht: a re-presentation*. London: Routledge, 1989, p. 116.
- ²⁴ Esta afirmação pode parecer paradoxica, já que as filosofias de Wigman e de Jooss parecem tão opostas. Porém, contradição e paradoxo são importantes qualidades da dança teatro de Bausch.
- ²⁵ WRIGHT, Elizabeth, *op. cit.*, p. 118-9.
- ²⁶ LACAN, Jacques. *O seminário livro I - os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986, p. 22, 48.

UM ÉDIPO REI À MANEIRA AZUL

MARCO VELOSO

Ainda que publicado em 1986, *Os processos criativos de Robert Wilson*, de Luiz Roberto Galizia [São Paulo: Perspectiva, 1986], permanece, até onde sei, um dos pontos mais importantes da bibliografia sobre o encenador norte-americano. Utilizando-me de uma releitura livre desta obra, originalmente escrita em inglês como tese de doutoramento na Universidade da Califórnia (Berkeley), apontarei aqueles que me parecem os traços mais característicos da arte de Robert Wilson (1941 — Wako, Texas).

Em primeiro lugar, as peças de Wilson têm se caracterizado pelo que Galizia denomina *Gesamtkunstwerk*, a **obra de arte total**. No entanto, diferentemente do ideal wagneriano de um conjunto no qual as diversas artes se vêem fundidas, afirma o autor, *Wilson em vez de disfarçar a verdadeira natureza de cada arte, mergulhando-a no cadinho de uma arte irreconhecível, como era o desejo de Wagner, acaba por revelar claramente a linguagem específica de cada modalidade artística*. Diferentemente do processo de *transição* ou *sucessão* da ópera wagneriana, as artes seriam articuladas, no projeto de Wilson, através de *justaposição*, recebendo inclusive significados diferenciados.

Uma segunda marca assinalada por Galizia diz respeito à técnica de *câmara lenta*, como mecanismo de quebrar com a *ilusão de velocidade* e criar uma situação cênica próxima à imobilidade. Com isto, Wilson pretende alterar nossos modos de percepção e possibilitar que aspectos e vivências habitualmente fora do alcance dos sentidos tenham direito ao palco. Para Galizia, enquanto o *simultaneísmo*, característico da **obra de arte total** de Wilson, seria encontrável como fenômeno generalizado já mesmo durante os anos 60, a sua *cuidadosa observação* fez parte da *tarefa artística dos anos 70* com sua *ênfase na arte minimalista*. O fato é que o ralentamento continua, ainda nos anos 90, presente nas produções de Wilson, embora parte de seu contexto formalista de origem tenha desaparecido das obras mais recentes.

Outro aspecto marcante da estética de Robert Wilson refere-se ao uso descontextualizado da imagem e dos demais meios artísticos específicos. Ao estudar



Dr. Faustus Lights the Lights de Gertrude Stein, direção de Robert Wilson, Hebbel-Theater, Berlim
Foto: Archie Kent

um vídeo produzido por Wilson em 1978, *Video 50*, Galizia afirma, de modo difícil e esclarecedor que, em vez de tirar partido do intrigante mistério associado à fonte oculta de cada fotografia, tornando-a inacessível ao espectador, e assim perpetuando o elo de dependência entre o espectador e o efeito surreal que derivava da informação subliminar enquanto tal, esta obra de Wilson, diferentemente, destrói aquele elo de mistério, evidenciando amplificado e científico, no qual cada imagem tem por sentido a essência do que é subliminar, separada, agora, de seu correspondente não-subliminar. O encadeamento de interpretações é tão infinito quanto subjetivo, restando apenas a possibilidade de uma avaliação de seu potencial.

Deste modo, podemos entender as seguintes palavras de Wilson ao relatar seu primeiro contato com os textos de Christopher Knowles, o adolescente autista que

com ele colaborou, como autor e *performer*, em diversas ocasiões:

Eu não o conhecia, mas fiquei intrigado com a fita. Fiquei ainda mais maravilhado quando o conheci e percebi o que ele fazia com a linguagem. Ele usava palavras quaisquer do dia-a-dia e as destruía. Elas tornavam-se como que moléculas, mudando sem parar, quebrando-se em pedaços o tempo todo, palavras multifacetadas, não uma linguagem morta, mas como uma rocha se desintegrando. Ele estava sempre redefinindo códigos.

Com isso, podemos entender o sinal mais específico da primeira fase da produção de Wilson, seu interesse por um formalismo no qual, conforme escreveu Ross Wetzsteon a respeito da ópera em parceria com o músico Phillip Glass, *Einstein on the beach* (1976), *uma espiral auto-referencial leva-nos através de suas próprias contradições e busca [...] a uma autonomia de expressão tão purificada que parece negar qualquer outra possibilidade que não seja a mais total submissão à experiência*. Esta ópera seria *primordialmente sobre si mesma — suas origens, sua linguagem, suas formas e*, segundo Stephan Brecht, analista do trabalho de Wilson também citado por Galizia,

Glass de certo modo, apresenta a música como música, da mesma forma que certos pintores norte-americanos modernos apresentam a pintura como pintura: as convenções e os elementos da arte/ofício/meio não só são explicitados, mas são explícita, ostensiva e formalmente elementos, elementos-forma da música.

Segundo Galizia temos, então, obras nas quais *o meio é formalmente explicitado*.

Comentando a coreografia de certo espetáculo de Wilson, Galizia afirma que *esta dança sistêmica produz um efeito hipnótico e pretende ser enriquecida, no decorrer de sua apresentação, com as sugestões e associações que se acumulam na mente do espectador*. O uso de recursos, como a repetição, desencadearia uma *multiplicidade de significados* pois, segundo palavras que cita de Gertrude Stein,

nenhuma repetição é igual à outra — é sempre antes ou depois, numa seqüência de repetições e, portanto, estamos menos saturados de uma imagem no início de uma série de repetições, um pouco mais logo adiante, e certamente um pouco mais a cada repetição. As idéias sugeridas no início se dissipam e descobertas mais profundas passam a instigar a mente.

Prosegue Galizia: *Knowles enuncia esses fragmentos — Dimension, dimensio, dimensi, dimens, dimen, dime, dim, di, d. — muito rapidamente, repetindo-os de trás para diante e na ordem regular, de uma forma inicialmente irreconhecível para o ouvido comum, mas que gradualmente cria um padrão visual na mente de quem escuta*. Wilson declarou: *Não sou o professor de Christopher [...] Ele usa uma lin-*

guagem que a sociedade se recusa a entender. Eu tento aprender essa linguagem para expandir o desenvolvimento de minha consciência.

Outra excelente mostra do formalismo estético de Wilson pode ser percebida em seu próprio relato sobre o ensaio que, certa vez, teve a oportunidade de assistir numa escola em New Jersey da montagem de um texto de Shakespeare. A diretora insistia que a aluna dissesse o texto segundo **Bum te bum te bum te bum te bum bum bumm**, enquanto a menina só conseguia repetir **bum bum bum bum bum bumm**, provocando a ira incontível da **mensageira da cultura**, que por sua vez insistia: *Ele está tentando dizer que as falas devem ser ditas do jeito que a platéia possa entender, então diga as palavras querida bum te bum te bum te bum te bum bum bumm. Mas quando Wilson imaginava que a criança ia explodir aconteceu uma outra coisa. Muito segura de si ela finalmente ficou muito forte, de pé ali muito firme e disse muito definitivamente: 'Bem, eu não me importo, eu gostei do meu jeito'. Segundo Wilson, ainda que completamente monótona em seu ritmo e porque ela sabia algo especial sobre si mesma, mais importante do que a velha narrativa autoritária sobre Shakespeare, a criança, tornando-se subitamente mais à vontade consigo mesma, tornou também possível para a platéia reagir autenticamente.*

Além do simultaneísmo, da câmara lenta, dos signos descontextualizados, do formalismo e da busca de ampliação das formas de comunicação, gostaria, por fim, de mencionar o uso *pós-teatral*, segundo Galizia, que Wilson faz dos diversos objetos que cria para a cena. Desenhos, pinturas, adereços, telões, objetos, textos e escultura posteriormente expostos em galerias e museus de arte confirmariam seus atributos como objetos de arte e completariam o *ciclo dos principais elementos constitutivos de seu Gesamtkunstwerk*. Sirvo-me da expressão de Galizia, segundo o qual, esses objetos, posteriores ao seu contextos originais, apresentariam um processo semelhante à **artistificação** encontrável nos *ready-made* de Marcel Duchamp, embora *seu enigmático efeito seja produzido pela razão oposta: são objetos que apontam em direção a seus mais recente contexto teatral, não a si mesmo*. Ao contrário do que ocorre quando contemplamos um objeto de Duchamp, completamente indiferente à sua origem, com relação aos de Wilson a *questão de suas origens passa a ser primordial, mesmo se seu valor artístico for inquestionável. Contudo suas origens são enganosas, pois se autodefinem com os títulos de seu conteúdo ficcional*, completa o autor. Deste modo, penso ter assinalado parte fundamental da estética formalista que caracterizou o período inicial de produção de Robert Wilson.

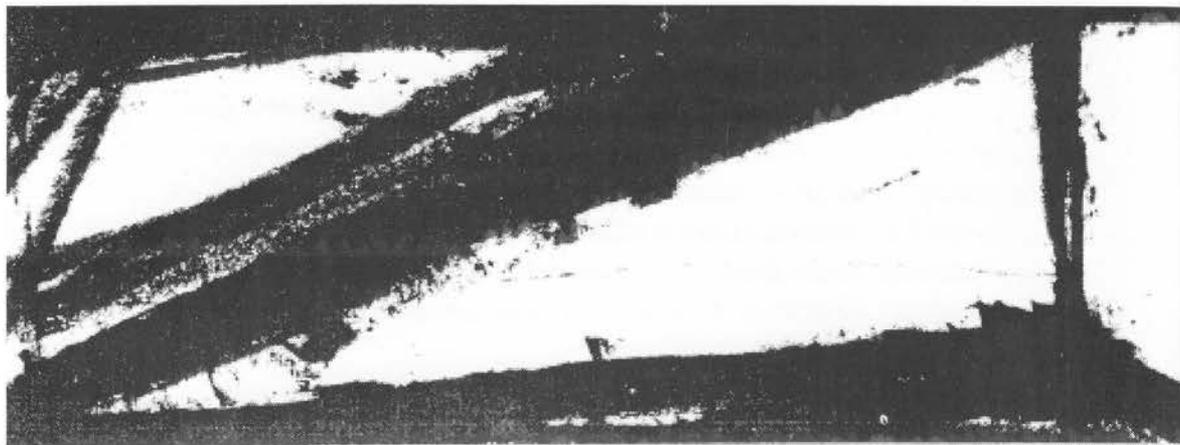
Como o Formalismo artístico tem estado um tanto afastado do mundo da arte, seu quase principal vilão na atualidade, gostaria de levantar uma possível interpretação deste momento. Há cerca de oito anos, o historiador, professor (Universidade de

Harvard) e crítico de arte Yve-Alain Bois publicou um texto denominado *Viva o Formalismo!*, no qual pretende sua reabilitação, mesmo que distante do relato dominante durante os anos 50 e 60, como o criado pelo crítico norte-americano Clement Greenberg. Ainda que não concorde inteiramente com as proposições de Bois, nem pretenda aproximá-las das de Robert Wilson, penso que lembrá-las pode ser importante como forma de entendimento da atual situação contextualista e *antiformalista*, conforme a expressão de Bois.

Antes de tudo, convém observar que *Viva o Formalismo!* foi escrito por um teórico da arte e não por um artista. Suas preocupações dizem respeito ao mundo da arte atual, mas através do universo das concepções que são criadas para explicá-lo. Mesmo assim, acredito estar o autor falando de um fenômeno, o antiformalismo artístico, encontrável atualmente em grande parte da produção, caracterizada por preocupações fortemente contextualistas e fundadas na crença de que a definição de arte, de um objeto, é um atributo que lhe é dado pelo meio da arte e não uma criação do artista. Em segundo lugar, cabe perceber que o autor fala a partir do campo das artes visuais, enquanto que nosso interesse por Wilson transcende este território, ainda mais na medida em que estamos abordando, antes de tudo, o pensamento de um encenador. Vale lembrar que a edição da revista suíça de arte *Parkett* [nº 18. Zürich: 1988] dedicada a Wilson, contém importantes comentários sobre sua caracterização como artista visual, além de bom material visual.

Segundo Bois, a história da arte, em especial nos Estados Unidos, passou recentemente por uma situação de redefinição, na medida em que entraram em descrédito os padrões positivistas que tornavam esta atividade um *simples trabalho de arquivamento*. A grande produção sobre a própria historiografia seria um sintoma bastante evidente de tal situação. Como um dos efeitos de moda de tal situação, o autor lembra a *indiscriminada fascinação* por teóricos como Lacan, Derrida, Foucault e Baudrillard, por exemplo. Como resposta a isto, ele observa um movimento

Desenho de Bob Wilson para a cena de La maladie de la mort, de Marguerite Duras



antiteoricista na versão americana do molho novos filósofos ou do caso Heidegger. segundo suas palavras. Tudo, ação e reação, muito rápido, embora seu efeito não seja inteiramente desinteressante ao *dinamizar o debate, levantar a hipoteca da pasmaceira universitária e revelar a natureza polêmica do campo denotado história da arte.*¹

Segundo o autor, a palavra *resistência* é a que melhor define, no momento, a atividade do historiador da arte. Resistência, afirma, contra diversos tipos de *chantagem intelectual*. As mais importantes ele denomina *antiformalista* e *político-social*. Ligadas, em primeiro lugar, ao fato de que o discurso formalista teria, depois do triunfo dos anos 50 e 60, se tornado uma *ladainha essencialista e oracular*, enquanto, por outro lado, a iconografia de origem panofskiana teria deixado de estar referida meramente à arte do passado e se transformaria na nova ideologia hegemônica da historiografia americana da arte. O próprio Panofski teria recusado esta passagem de seu método à explicação da contemporaneidade, mas sem ter conseguido evitar o rosário de estudos recentes sobre Mondrian, Malevich, Rothko, Pollock, Newman, etc., cujo objetivo declarado é sempre provar que a arte deles **tem** um sentido, e de capturar esse sentido, como se o que quer que seja pudesse não ter sentido, e como se o sentido do que quer que seja pudesse ser definitivamente identificável.

Na opinião de Yve-Alain Bois, a indigência dessa *confusão generalizada entre o sentido e o referente* não seria tão preocupante quanto a *concepção instrumental da arte da qual ela decorre*, uma espécie de *dogma desapercibido*, continua, sintoma que Roland Barthes chamaria de *assimbolismo*, *a incapacidade de perceber a infinita proliferação que forma o tecido da obra de arte*. Esta recusa de encarar a natureza de *monumento* da obra de arte, segundo a terminologia que Bois retira de Foucault, teria gerado uma concepção segundo a qual esta seria um *documento*, visão que afirma assentada numa interpretação unívoca.

Trata-se portanto de reagir a essa assimbologia generalizada, declara sua estratégia de *reabilitar o formalismo*. Não mais segundo o modelo de Greenberg, embora também acentue o respeito em face da materialidade, mas tomando em mais alta consideração o que denomina *as tarefas da arte, sua dimensão epistemológica*. Bois tem em mente, principalmente, o formalismo de Riegl e o chamado Formalismo Russo, *não o do início, mas aquele de Tinianov e Jakobson em seus textos de 1927-29 que via como uma missão essencial precisamente a definição de mediações entre o espaço semântico da obra, suas estratégias formais e tudo o que ela não é*. Com relação ao programa daí derivado, ele explicita dois pontos ligados à necessidade de *permanecer, e o maior tempo possível, na investigação, no que eu chamaria de o nível ideológico*. O primeiro afirma que, somente depois de traçar um mapa entre as diversas séries culturais numa dada época, é que se pode compreender suas relações

com a base econômica e social. O segundo declara ser *catastrófico* exceder na importância do tema (o referente) quando de uma análise, sendo este o nível mais superficial da massa semântica constituída pela obra de arte, não passando por aí a mediação e o que ela não é. Segundo arremata, essa mediação é de ordem ideológica.

Voltando ao pensamento estético de Robert Wilson, comentarei algumas declarações suas datadas de 1991, quando o encenador preparava sua montagem de *Dr. Faustus lights the light*, de Gertrude Stein, com um grupo de jovens estudantes da antiga Berlim Oriental, publicadas na revista francesa *Théâtre Public* [nº 106. Paris: 1992]. Ao voltar a tematizar o pensamento artístico formalista de Wilson, meu intuito é o de identificá-lo mais como o núcleo da maneira atual de trabalho de Wilson e sublinhar o fundo filosófico de cunho cético que o caracteriza. Antes, Wilson descreve a recente mudança ocorrida em seu método de trabalho pela introdução de textos com *impacto semântico mais evidente* do que aqueles que ele utilizava na primeira fase de seu trabalho, acima referida, quando, depois de interessar-se sobretudo pelo que denomina *silêncios estruturados*, passa a acrescentar textos como os de Knowles, *que se prendiam pouco ao conteúdo semântico*. Num terceiro momento, afirma, passa a confrontar outros textos, como os de Heiner Müller por exemplo, ao seu *trabalho formalista do início, fundado essencialmente sobre o próprio meio*. Ao descrever aquela fase inicial de sua trajetória, afirma que sentia-se desagradado com o aspecto decorativo do teatro, o que o levou a buscar *arquiteturar* tanto a luz quanto os demais elementos cênicos. A partir de sua preocupação **formalista** dessa época — *a maneira de organizar o espaço, a relação tempo-espaço-estrutura* — afirma, uma cadeira era menos uma questão de decoração do que de escultura.

Descrevendo seu método de ensaio formalista, Wilson afirma:

O trabalho começa com uma forma, com os gestos; sem muita consideração quanto a um conteúdo. Em seguida, eu transporto o texto aos gestos e, preenchendo a forma, pode-se começar a apreender a textura e como a personalidade dos atores vai aí integrar-se, ou ainda, partir à descoberta das causas ligadas aos efeitos inicialmente escolhidos. Então, eu parto dos efeitos antes de ver as causas.

Mas, ele mesmo reconhece que isto é apenas um método. Alguém poderia partir das causas e voltar ao efeito. Seu método, apenas um método possível e não obrigatório, parte de uma *composição visual, quase uma abstração; depois eu começo a recobrir e a preenchê-la de significação. Mas, depois!*

Como possível explicação para a facilidade dos jovens atores de *Dr. Faustus* com seu procedimento, ele atribui a familiaridade deles com Bertolt Brecht, seu anti-

naturalismo e sua recusa do Naturalismo. *Como você sabe, no essencial, o teatro hoje é naturalista [...] É o Formalismo que me interessa. Eu penso que o Naturalismo é um engano. Atuar natural, em cena, é impossível.* Considera, neste depoimento da mesma época, mas um tanto contraditório com o anterior, sua postura com o trabalho mais honesta e afirma que isto o diferencia de quase tudo o que se vê atualmente. Interessa-lhe que o movimento seja interno.

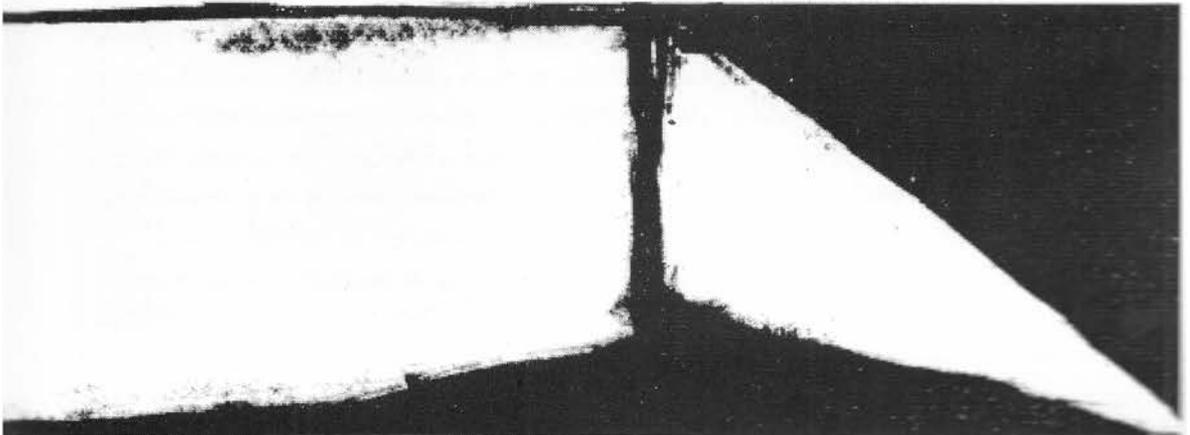
Na sua montagem de *Dr. Faustus*, um dos aspectos que mais lhe agrada era estar conseguindo um efeito semelhante àquele pretendido por Stein em outra de suas peças, *Four saints in three acts*, quando, na primeira montagem, em 1933, espirituosamente desejava que ela fosse representada somente por negros, para surpresa de Virgil Thompson, que havia composto a música. Tendo em vista fotos e gravações da montagem, Wilson julga que havia na peça uma espécie de ingenuidade que a torna bastante admirável, *com este tipo de humor louco, essa estranha estrutura.* Sobre o Fausto que preparava em Berlim, declarou:

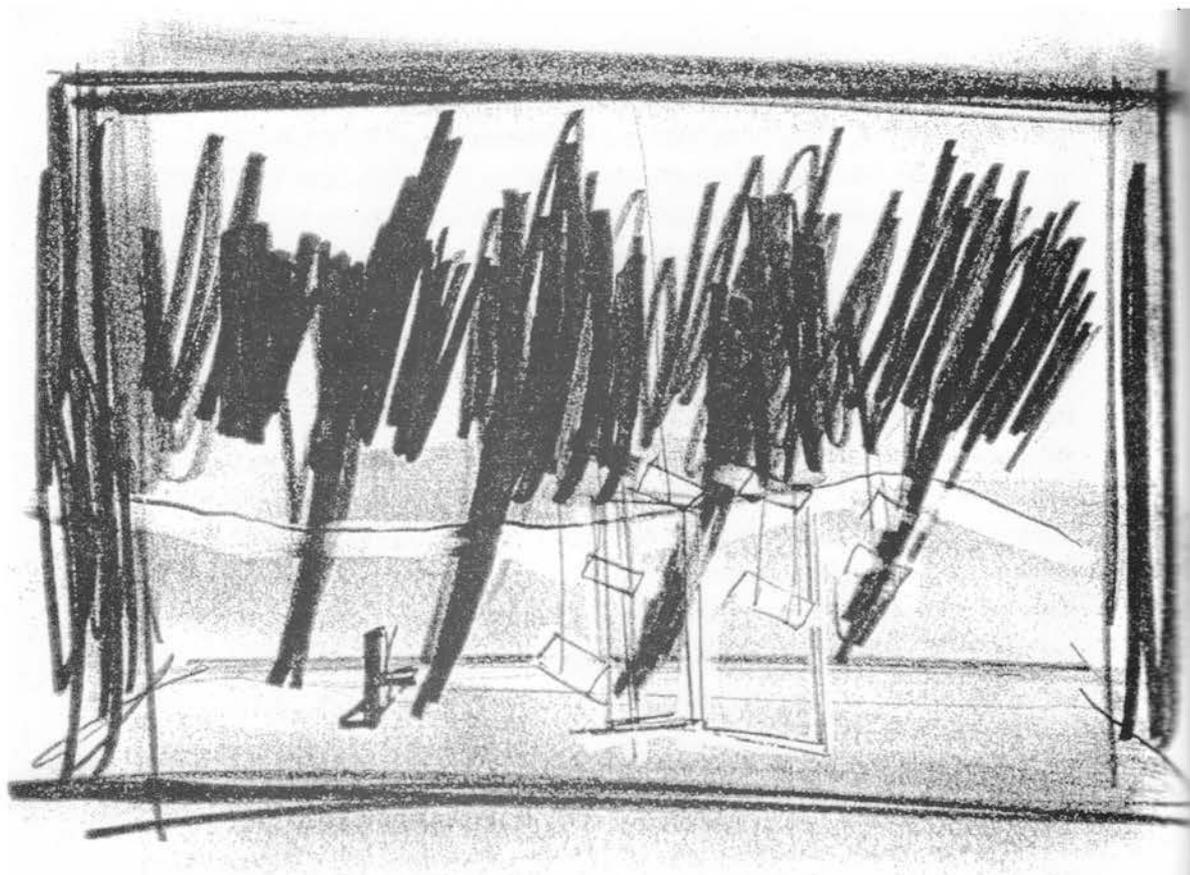
Ouvir o texto inglês dito com esses estranhos acentos alemães é um dos charmes da peça [...] é um tipo de música que eu não posso fazer, que só eles podem. Como os negros em Four saints que não podiam verdadeiramente dizer ou cantar a ópera como Gertrude Stein a tinha escrito, mas que tinham a sua própria maneira de fazer música com o texto.

Em sua opinião, os melhores atores não sabem o que dizem. Um bom ator não poderia saber o que está dizendo. O teatro seria uma *tribuna de questões*, não de respostas e o que interessa é a *maneira pela qual é posta a questão*. Noto que nesta passagem já se pode observar a relação intrínseca de seu estilo formalista e um certo ceticismo, este último, um modo filosófico de evitar saber. Tentarei fazer avançar este ponto.

Na verdade, a descrença estética que encontramos em Wilson, mais do que uma simples estética, significa também uma visão bem determinada do mundo, como

Desenho de Bob Wilson para a cena de La maladie de la mort, de Marguerite Duras





Desenho de Bob Wilson para Alice

podemos ver no seguinte relato que ele mesmo fez. Falando a respeito de Christopher Knowles, Wilson reafirma a sua admiração. A genialidade de Knowles estaria em ser capaz de dizer um texto sem saber o que está dizendo. Ele pode dizer um texto independentemente de seu conteúdo semântico. Como demonstração dessa aptidão, Wilson diz lembrar-se de certa vez, em Paris, quando estava reunido com Knowles, a cantora Jessey Norman e um jornalista. Jessey Norman derramou água de uma jarra num copo sem interromper quando este estava cheio, deixando o líquido cair sobre a mesa e o chão. O jornalista, um tanto desconcertado, olha para Wilson perguntando-lhe pelo significado daquilo: *E eu tentava encontrar alguma coisa para responder, sabendo que não haveria resposta.* Até que Knowles rompe o silêncio e diz, segundo Wilson, espontaneamente: *Não há significação.* Para o encenador trata-se de um gênero de *idéia zen* próximo de suas idéias sobre a importância da *superfície* no trabalho artístico.

Wilson lembra de uma frase de Susan Sontag em seu livro onde afirma que *o mistério está na superfície* e revela interesse, neste ponto, com relação à obra de

Andy Warhol: *a superfície de sua tela está marcada de sensualidade, embora não se identifique muito com a estética deste. Este formalismo ligado à valorização da superfície encontramos também em seu elogio de Cézanne, o pintor que eu prefiro (entre os contemporâneos). O que Wilson aprecia neste último é*

o olhar que abraça toda a tela e seu sentido da estrutura [...]. Ele começa por distribuir sua iluminação [...] com esse sentido da imagem inteira, sem jamais privilegiar uma porção mas sempre valorizando a totalidade da tela e também esse sentido da luz, da luminosidade. Eu amo o classicismo de Cézanne.

Esta valorização da forma faz com que Wilson também prefira o silêncio a respeito do seu trabalho. *Não quero falar dele, eu quero fazê-lo. Eu quero passar logo ao ato e daí recolher a experiência. Não quero saber porque eu faço uma coisa. Não quero jamais saber porquê. Se você sabe porque faz uma coisa, não a faça [...] se você não sabe porque a faz, nem como, então faça-a!*, diz enquanto argumenta que esta é uma característica de sua geração: Robert Rauschenberg, John Cage e Merce Cunningham, lembra como seus contemporâneos. O fato de desconhecê-los o que fazem move-os. Refere-se a Salvador Dalí, *um grande artista*, como um contra-exemplo — *ele tem sempre alguma coisa que me incomoda porque eu sei que ele tem uma idéia. O mesmo ele vê na maior parte dos encenadores europeus enquanto para mim, há alguma coisa que falta. E é isto que falta o que me interessa [...] isso que eu não sei*, conclui. No entanto, Wilson nega que seu trabalho seja um trabalho com colagem. Declara que seu trabalho não envolve o aleatório e sim a idéia de *estrutura*. Explica a distância em relação às obras de John Cage e de Merce Cunningham, apesar de dizer admirá-las. Ele diz esperar que texto e imagem se reforcem ou contradigam-se um ao outro: *É, essencialmente, uma tentativa estruturalista.*

Um ciclo de seu raciocínio se fecha quando, após revelar que entre as coisas que mais detesta — terapia e religião, por exemplo — está a idéia de saber alguma coisa, sugere, de modo pouco cético, que se observe um bebê. Ao nascer, ele sonha, seus olhos estão em *movimento rápido*, sem que saibamos o que ele sonha: *Ele sonha! O que ele sonha? [...] Sócrates diz que nós sabemos tudo descobrindo nosso próprio saber.*

Eventualmente, isso pode levar ao ceticismo, mas eu sinto que devo ir por aí, eu tento fazer obras tão lógicas quanto possível. (Donald Judd)

.....
Marco Veloso, artista, mestre em Filosofia e membro do Conselho de Direção da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

.....
¹ Utilizo-me da tradução publicada, recentemente, em livro sobre a obra de Greenberg feita por Cecília Cotrim e Glória Ferreira; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FLÁVIO DE CARVALHO E A RUA: EXPERIÊNCIA E PERFORMANCE

.....
ZECA LIGIÉRO

O artista Flávio de Carvalho (1899-1973) é um pioneiro no campo da performance. Embora nos últimos anos seus trabalhos artísticos e projetos arquitetônicos tenham recebido especial atenção em exposições, como nas bienais de São Paulo e em outras grandes exposições, suas performances (por ele chamadas experiências) não têm sido ainda devidamente levadas em conta. Ao contrário, elas têm sido consideradas frutos de suas *idéias estapafúrdias*,¹ expressões de sua excentricidade ou da sua necessidade de criar escândalos. Este artigo examina duas performances de Flávio de Carvalho realizadas na rua: em 1931, ao permanecer com um boné em uma procissão de Corpus Christi, em São Paulo, ele quase foi linchado quando procurava investigar qual seria a reação da massa de católicos; em 1956, vestido de uma ousada minissaia, meia arrastão e uma estranha blusa bufante como camisa social, ele lançava o seu traje de verão para o executivo dos trópicos em um desfile nas principais ruas do centro, chocando a paulicéia.

Estas experiências apresentam características díspares, mas expõem as principais preocupações do vigoroso pensador e prolixo artista plástico e engenheiro. Nelas o autor se mostra simultaneamente em sintonia com os principais movimentos europeus de vanguarda e com a realidade encontrada no país tropical, após o seu retorno de um longo período de estudos no Velho Mundo, onde permanecera por aproximadamente dez anos, tendo concluído o seu curso de engenharia civil no Armstrong College, University of Durham (Inglaterra). Ele chegou ao Brasil alguns meses depois dos principais eventos da célebre Semana de Arte Moderna de 1922. Embora tenha se tornado amigo e colaborador de alguns dos principais líderes de 22, não foi influenciado diretamente pelo movimento, mas pelas mesmas idéias internacionais que inspiraram seus líderes brasileiros. Na Europa, ele havia entrado em contato com o Expressionismo, o Futurismo, o Dadaísmo, e conhecido pessoalmente os principais artistas do Surrealismo que estava eclodindo naquele momento.

Tanto nas ações de 1931 como nas de 1956, Flávio se mostra precursor de um tipo de performance interdisciplinar que, incorporando conceitos de psicologia, an-

tropologia, artes plásticas e teatro, seria conceituada e vivenciada por um grande contingente de artistas a partir do final da década de 60. Flávio de Carvalho conduziu essas pesquisas sempre preocupado com uma resposta do público e para isso utilizou um critério bastante pessoal, que considerou científico. Embora tenha desenvolvido teorias próprias a respeito da experiência, utilizando complicadas teses baseadas nas teorias de Freud, Nietzsche e Darwin, nosso estudo não abordará tais questões e será focado na parte da experiência que concerne a performance e a dinâmica de seus elementos.

A Experiência número 2

No dia 7 de junho de 1931, Flávio de Carvalho performou a sua *Experiência número 2*. Ele nunca anunciou publicamente a sua *Experiência número 1*. O crítico Wilson Martins aponta uma outra experiência provocatória semelhante, à qual poderia corresponder uma primeira experiência, acontecida em 1618, na França. Jean de la Barre recusou-se a remover seu chapéu diante da passagem de um procissão católica e foi conseqüentemente torturado pelas autoridades locais.² Flávio de Carvalho entretanto nunca confirmou se esta era de fato a *Experiência número 1* a que deixou implícita.

A manchete no jornal *O Estado de S. Paulo* assim destacava a notícia sobre a performance de Flávio de Carvalho: *NA PROCISSÃO, UMA EXPERIÊNCIA SOBRE A PSICOLOGIA DAS MULTIDÕES DA QUAL RESULTOU SÉRIO DISTÚRPIO*, e detalhadamente descrevia o acontecimento.

Domingo, às 15 horas, quando desfilava pelas ruas do centro da cidade a procissão de Corpus Christi, um rapaz muito bem posto, que se achava na esquina da rua Direita e Praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça.

Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com esta atitude e exigiram em altos brados que ele se descobrisse. Ele, no entanto, sorrindo para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça. Foi então que inúmeros populares tentaram linchá-lo, investindo contra ele. O rapaz pôs-se em fuga, ocultando-se na Leitaria Campo Bello, situada à rua São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados.

O sub-delegado de plantão na Polícia Central compareceu ao local, onde deu garantias ao moço, protegendo-o contra a ira do povo.

Na Polícia Central para onde foi conduzido, declarou a vítima da exaltação popular o engenheiro Flávio de Carvalho, de 31 anos de idade. residente à Praça Oswaldo Cruz, 1.

*Nas suas declarações, disse que há tempos se vem dedicando a estudos sobre a psicologia das multidões e tem mesmo alguns trabalhos inéditos sobre a matéria. Para melhor orientação dos seus estudos, resolvera fazer uma experiência sobre a “capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência das forças das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana”.*³

Wilson Martins considerou que a *Experiência número 2* estava relacionada com os debates da época sobre os esforços da Igreja Católica para recuperar o poder perdido pela nova constituição.⁴ É possível que a experiência de Flávio de Carvalho tenha alimentado algum debate sobre atitudes seculares e os contextos religiosos, entretanto, mais do que isso, ela revelou como o povo brasileiro estava possuído por um fanatismo religioso que sobrepujava mesmo os direitos de liberdade de crença religiosa. Entretanto, as intenções de Flávio de Carvalho estavam muito mais relacionadas com as questões da eficácia da performance do que a de um possível engajamento ou protesto político.

Embora o simples ato de não remover o chapéu (boné) naquele contexto poderia ser interpretado como uma implícita confrontação com o poder da Igreja Católica, esta não era a intenção de Flávio de Carvalho, como ele mesmo declarou na polícia. Ele estava esperando uma violenta reação da multidão quando ele planejou a sua experiência. Em outras palavras, preparou-se para fazer uma interferência, uma performance, concebendo o evento como tal. Escreveu um livro com o mesmo título da performance: *Experiência número 2*, no qual relata minuciosamente todas as etapas da sua ação.⁵

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a idéia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar fisicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa inconsciente. Dei meia volta, subi rapidamente em direção da catedral, tomei um elétrico, e meia hora depois voltava munido de um boné. [E2, 8]

As intenções de envolvimento do público em sua ação antecipam as preocupações do Teatro ambientalista estudado por Richard Schechner a partir dos *environments* de Allan Kaprow.⁶ Flávio de Carvalho, em seu livro, também descreveu detalhadamente como atuou, preocupado com o seu relacionamento espacial, procurando uma melhor visibilidade para a sua figura no meio da rua:

*Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta a que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância, e facilitando a tarefa de chamar atenção. A princípio me olhavam com espanto — me refiro à assistência, porque aqueles que eram da procissão se portavam diferentemente, eles eram os eleitos de deus, os escolhidos, e formavam uma massa em movimento lento, contrastando em qualidade com a assistência imóvel; eram, portanto, praticamente, o único movimento de todo o imenso percurso da procissão, e esta situação de movimento naturalmente exigia o **monopólio** da atenção geral, e uma presença perturbadora como era a minha deveria influir diretamente na procissão em movimento e na assistência. [E2, 9-10]*

No começo as reações não eram exatamente como ele esperava, ele então tentou uma nova estratégia, procurando um efeito dramático, caminhando mais perto da procissão e flertando com algumas fiéis, uma manobra teatral de bastante efeito sem dúvida.

Uma delas, porém, destoou claramente das outras. Era uma moça alta, um tanto cheia, tinha o nariz arcado e segurava um estandarte. Ela se parecia mais com um sargento da cavalaria que com a filha da Virgem, seu olhar francamente agressivo me escrutava. Não podia ouvir o que ela dizia em voz baixa a sua companheira, mas os seus lábios pareciam proferir injúrias do mais baixo calão. Tenho certeza de que se estivesse ao seu alcance seria unhado e mordido sem reservas. [E2, 14]

Mas logo a multidão se enfureceu, abandonando o cortejo e partindo para uma ação agressiva contra ele, como ele próprio descreve:

Abri os meus braços num gesto patriarcal e patético expliquei com doçura: “eu sou um contra mil...” a agitação imediatamente cresceu e todos pareciam discutir indecisos entre si. Repeti novamente o que queria dizer. O barulho da discussão aumentou o volume. Fiquei parado sem saber o que fazer, temendo me retirar bruscamente porque sem dúvida seria esmagado e estraçalhado. [...] A massa tinha reagido pela emotividade ancestral, e não pelo raciocínio. [...] Olhei para as caras a minha frente, todas homicidas, vindicativas, revoltadas, todas em expectativas. [...] Um rumor de desgosto percorreu a multidão, “matá... pega...” gritou alguém. [...] Estava prestes a

largar o verbo quando alguém grita “lincha!”; vejo uma parte da multidão que quer se precipitar sobre mim, mas é acidentalmente impedida pela confusão reinante. [E2, 18-24]

Flávio então teve a idéia de atravessar a procissão por dentro, como a única fuga possível, o que provocou um engarrafamento dentro do cortejo, e lhe permitiu escapar com vida adentrando em seguida em uma leiteria repleta de senhoras e crianças. Ele penetrou na cozinha e saiu pelo quintal fugindo para o teto de uma casa, aterrorizado, imaginando o seu fim ao ser dividido em postas, devorado pela multidão enfurecida. Felizmente a polícia chegou a tempo levando-o para a prisão, impedindo o trágico desenrolar dessa performance vital.

A polícia, quando acionada, esperava encontrar um terrorista, mas a impecável elegância de Flávio de Carvalho e o seu *status* de engenheiro fez com que ele e sua experiência fossem encarados de outra forma. Ele tinha escolhido a roupa perfeita, considerada por vários jornalistas como de excelente tecido e caimento. Ele tinha a consciência de que um *gentleman* seria melhor tratado do que um maltrapilho ou mesmo uma pessoa comum. Não era um mendigo ou um bêbado que estava se opondo a um ritual oficial, era um *gentleman*. Talvez por isso a polícia tenha chegado a tempo de protegê-lo, libertando-o após o seu depoimento.

A *Experiência número 2*, apesar de seus ingredientes anticlericais e de choque contra a burguesia, não pode ser considerada apenas como uma manifestação de ocasião, ligada a movimentos como o Futurismo ou Dadaísmo. Sem dúvida, ela incorporou deles uma abordagem de vanguarda ao estabelecer a rua como um espaço de confronto com o público, entretanto aqui estava em jogo não apenas um manifesto ou um protesto, mas uma experiência com a reação do público, inserindo-se, portanto, dentro de um contexto dos *happenings* e dos *enviroments*. Walter Zanini classificou a performance de Flávio de Carvalho de *ação comportamental como prática psicológica e sociológica*,⁷ atividade que se encaixa perfeitamente dentro das propostas lúdico-sensoriais da década de 60.

A Experiência número 3

Durante as décadas de 40 e 50 Flávio de Carvalho multiplicou suas atividades: visitou a América Latina, os Estados Unidos e a Europa várias vezes, encontrou os surrealistas como André Breton, Tristan Tzara entre outros e publicou suas entrevistas em importantes jornais brasileiros, trabalhou com escritores e artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Di Cavalcanti, exibiu seus quadros individualmente e participou com seus projetos de arquitetura em concursos internacionais.



Flávio de Carvalho no lançamento de seu Traje de Verão, em 1957

Entre os inúmeros interesses, a função da roupa e o seu lado prático e estético chamaram a sua atenção. Em 1957, mostrou a sua *Experiência número 3*, o que ele considerou a síntese de sua pesquisa em termos de um traje, um figurino, especialmente desenhado por ele.

A *Experiência número 3* consistiu em um passeio pelo centro de São Paulo com uma roupa unissex, por ele concebida, pensando na elegância, comodidade e higiene do verão das grandes cidades. Ele criou este estilo de roupa por duas razões: primeiro, ele acreditava que era necessário criar uma moda unissex, *como consequência do já existente nivelamento entre homens e mulheres; ambos deviam dividir o mesmo tipo de roupa.*⁸ Segundo, ele acreditava que era necessário criar um tipo de roupa para executivo adequado para os trópicos. Ele estava convencido de que as roupas deles — ternos europeus de tecido de casimira inglesa ou brim — eram impróprios para o calor do verão, porque não tinham ventilação e eram portanto anti-higiênicos. Apesar da brutal diferença climática, a moda brasileira insistia em imitar o estilo *dark* europeu, adotando pesados casacos, chapéus de feltro, calças de lã e gravatas largas e compridas.

Assim Flávio de Carvalho criou um estilo de roupa com buracos na altura do sôvaco que permitia a *renovação do ar entre o corpo e o tecido e enquanto o movimento das pernas permitiam a renovação do ar entre a saia e as pernas.*[T&s] O colarinho devia ser largo e não devia obstruir a circulação do sangue. Sua existência era apenas para *psicologicamente favorecer a quem sofria de complexo de inferioridade.*[T&s] As meias mais adequadas eram as do tipo arrastão que ele encontrou em uma loja de balé. Sua função era a de *esconder as veias que certas pessoas*

têm.[T&s] A jaqueta bem aberta tanto na cintura como no colarinho permitia a circulação vertical do ar dentro da roupa. Para a sandália, como não teve tempo de pensar em nada exclusivo, adotou um modelo comum.

A inusitada roupa de Flávio de Carvalho provocou choque e muita controvérsia em São Paulo. Desta vez não era a Igreja nem a Polícia que se sentiam agredidas por suas performances, mas os homens em geral. Ele deixou a própria imprensa perplexa com a sua proposta. Alguns acreditaram que ele era um louco, outros que era um homossexual exibicionista. Ele desfilou pelas ruas pelo menos duas vezes, como atestam duas fotos apresentando modelos de blusa ligeiramente diferentes, e em uma, ele exibe um chapéu branco. Na primeira, Flávio de Carvalho é seguido por uma multidão de homens curiosos, incrédulos e fascinados pela elegância do *performer*, que apesar da saia e da meia arrastão, não demonstra nenhuma feminilidade em seu andar. Numa das fotos, Flávio, de braços dados com um solidário motorista ou cobrador de bonde, atravessa a rua descontraidamente, também seguido por um número de inquietos e curiosos homens. [v. foto p. 104]

Se a roupa de Flávio de Carvalho era realmente eficiente para o verão ninguém além dele pode saber com exatidão. Após o escândalo das suas aparições nas ruas, ele deu muitas palestras explicando a sua eficácia e a sua vantagem no mundo contemporâneo. Ele pregou a moda unissex, que dez anos depois, abalaria as velhas estruturas conservadoras. Os homens não chegaram a adotar saias, mas as mulheres por sua vez, passaram a usar as roupas masculinas. Além disso, as minissaias mostradas por ele, por coincidência ou não, tornaram-se a coqueluche dos anos 60.

Em 1967, o traje de verão criado por Flávio de Carvalho foi novamente tema de discussão no *Seminário Tropical*, ocorrido no Recife, que reuniu uma série de debates sobre sociologia, arte, saúde e roupa nos trópicos. Novamente, o traje de verão trouxe muitas polêmicas inconclusivas sobre a sua eficácia. Mas como foi usado na performance nunca foi discutido. Se Flávio de Carvalho queria saber a reação da pessoa comum da rua ou criar um novo escândalo ninguém pode saber ao certo. O que parece mais plausível é que ele estava preocupado em mostrar o seu trabalho artístico, o que consistia na exibição do seu próprio corpo num traje considerado apropriado para a média da temperatura do seu ambiente. Era importante sentir a roupa e sentir-se bem dentro dela. Assim, Flávio antecipa as discussões trazidas por Hélio Oiticica e seus *Parangolés* e outros artistas como Lygia Clark na década de 60 e 70. Não teria sido a própria discussão provocada por Flávio de Carvalho no final da década de 50 sobre a importância do trópico no vestir-se, comportar-se e **performar-se** influente no Movimento Tropicalista das décadas subsequentes? Essa é uma questão para novas pesquisas.

Em suas performances, Flávio de Carvalho não estava tentando copiar ou representar ninguém. Poderíamos incluí-lo na categoria do **auto-performer**, ou do *self-performer*, uma vez que o material trabalhado pertencia exclusivamente ao próprio autor,⁹ ou considerá-lo como um artista vivenciando o seu próprio trabalho na forma de uma **performance caminhante**. Embora Flávio de Carvalho não tenha alcançado a sua meta de obter uma base científica para seu trabalho, nem ter sido reconhecido o valor científico das suas experiências, a importância das mesmas no campo do estudo da performance é enorme. Ele não fala em nenhum momento de teatro, mas suas experiências de rua estão bem próximas do *Teatro Invisível* de Augusto Boal ou do *Teatro de Guerrilla* norte-americano nas décadas subseqüentes. Suas experiências inauguraram no Brasil um novo campo de pesquisa criando as primeiras performances de vanguarda na rua e envolvendo em acontecimentos exclusivos distintas categorias do saber como a psicologia, a história da moda e a antropologia, e do criar como as artes plásticas, o teatro e a literatura.

.
Zeca Ligério, doutor no Estudo da Performance na NYU e professor do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Uni-Rio.

-
- ¹ MILLIET, Sérgio. Flávio de Carvalho in *Flávio de Carvalho*, catálogo da 17a. Bienal de São Paulo. São Paulo: 1983, p. 65.
- ² MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: USP, 1978, p. 500.
- ³ *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 9 de junho de 1931, p. 6.
- ⁴ MARTINS, Wilson, op. cit., p.500.
- ⁵ CARVALHO, Flávio de. *Experiência número 2*. São Paulo: Irmãos Carvalho, 1931. [Obra identificada no corpo do texto pela sigla E2 seguida pelo número da página]
- ⁶ Richard Schechner começou sua carreira de diretor usando as teorias desenvolvidas por Allan Kaprow, as quais não viam limite entre a arte, a música e o teatro. Baseando-se, por sua vez, nas teorias de Jonh Cage, Kaprow desenvolveu seus *enviroments* cujos visitantes tornaram-se parte integral das peças. Schechner aplicou o termo **ambientalista** para seu teatro porque *o seu primeiro principio cênico é criar e usar os espaços. Literalmente esferas de espaços, espaços que contém, ou envolvem e relacionam ou tocam todas as áreas onde a platéia e os performers atuam. Enviromental Theatre*. New York: Randon House, 1995, p. 2.
- ⁷ ZANINI, Walter. Introdução a Flávio de Carvalho in *Flávio de Carvalho*, catálogo da 17a. Bienal de São Paulo. São Paulo: 1983, p. 3.
- ⁸ CARVALHO, Flávio de. Traje e trópico in *Trópico & sociologia, pintura, jardim, estudos geográficos, saúde e indústria*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, p. 336. [Obra identificada no corpo do texto pela sigla T&s].
- ⁹ Michael KIRBY considera autoperformance como uma apresentação concebida e **performada** pela mesma pessoa e também se refere a aspectos autobiográficos dos seus trabalhos. *An Introduction in The Drama Review*. Auto-Performer Issue. NY: NYU, 1979, p.2.

A PLÁSTICA DA CONCEPÇÃO

MÁRCIA C. DE SÁ CAVALCANTE

Nós ainda não atingimos a arte
Joseph Beuys

Bloco secreto para uma pessoa secreta na Irlanda é um título de Beuys. Título para uma série de desenhos, esboços, traços ou, para usar seus próprios termos, *preparações*. O que, de imediato, salta aos olhos em todas essas *preparações* é o fato de serem *preparações* completas em si mesmas. São *preparações* sem fim. *Preparações* que nada pretendem a não ser continuar a preparar. De um lado, porque *nós ainda não atingimos a arte*, ou seja, porque a obra de arte não conhece perfeição mas apenas a feição de seus processos de formação. E de outro porque, não lhe pertencendo um fim ideal, as *preparações* da arte realizam-se através de interrupções necessárias, de mortes sucessivas. Nesses termos, Beuys indica o que, nas artes plásticas, é segredo e força sempre secreta: o empenho para aparecer numa forma, numa feição ou configuração que, alcançada, deve ser imediatamente abandonada. O segredo da plástica obedece, com simplicidade, ao segredo da própria vida. A força vital é a estranheza de uma falta que provoca a busca de modos para se continuar vivendo. Mas cada um desses modos possivelmente encontrados nunca chega a saciar por completo o ímpeto vital, ou seja, a *sede de viver*. Imaginemos um homem que conseguisse um copo d'água tão imenso que, com ele, jamais voltasse a sentir sede: esse homem é um homem morto. Para continuar a viver, a sede, a falta, o vazio, o por fazer, o por saciar precisam sobreviver de modo necessário. Ou ainda, tudo o que se preenche, tudo o que aparece precisa guardar uma falta, uma incompletude, uma morte para que possa renascer. Pelos olhos da vitalidade, tudo o que se faz é sempre e nada mais do que *preparação*. *A preparação é a minha vida*.¹ E para precisar esse caráter inexoravelmente preparatório da vida, podemos ainda lembrar uma estrofe singela do místico alemão Angelus Silesius que diz: *quem não morre antes de morrer, esse apodrece ao perecer*. Formar para deixar essa forma e, assim, não deixar de transformar-se, eis o segredo das *preparações* de Beuys.

O *bloco secreto* concentra-se nessa visão do que é a vida do aparecimento. Beuys fala de *metamorfoses*, *transsubstanciações*, *encarnações*, *ações da vida*. E sempre

a preparação do humano, pois o homem tampouco atingiu a sua **humanidade**. Ele ainda precisa encarná-la. Para encarnar a sua própria humanidade, o **homem deve de início**, aprender a ver o que se completa na falta, o que aparece num **desaparecimento**, o que se ausenta no que está presente. Aprender a ver a movimentação. Os **signos são** simples: o mundo dos pés, o mundo dos joelhos, em que *surge o elemento nômade*.² a mulher-lebre e a gênese do acontecimento, o vegetal e a ação do universo, o esqueleto, o fóssil, o animal, os órgãos da concepção. E em todas as imagens do crescimento, o contorno do que, por necessidade, deve retrair-se em cada forma para que a formação da vida continue. Contorno de uma sombra, de uma direção, de uma força, das relações onde ressoa o mito antigo do surgimento da plástica entre os gregos. Conta o mito que a filha do oleiro coríntio Butades estava sentada ao lado de seu amado, no momento em que ele deveria partir. Quando a sombra do rosto amado refletiu-se na parede, ela o circunscreveu numa linha. Para atenuar o sofrimento da filha, o pai tomou esse traço na parede e modelou um pote na forma desse contorno para que ela pudesse guardar a presença dessa ausência bem-amada.³ Essa origem amorosa da plástica a dimensiona como uma secreta interposição entre presença e ausência. *Uma terceira força, afirmou Beuys, que se chama simplesmente inter-esse (estar-entre) e que, numa forma mais espiritual, conduz ao amor.*⁴

Tornar presente a ausência. A origem amorosa da plástica mostra-se, igualmente, como origem da palavra. A palavra que faz aparecer as coisas, a palavra que, para Beuys, *suscita todas as imagens*. A relação entre palavra e imagem é decisiva no modo em que Beuys concebe o seu trabalho. Em 1979, ele o chamou de *forma falada*, de *forma pensante*, sempre buscando o modo em que tornamos nossos pensamentos palavras.⁵ Disse ainda que procura

*[...] desenvolver, no papel, uma linguagem que provoque o prosseguimento da discussão [...], que coloque sobre o papel formas da palavra e também formas do sentimento, da vontade, de pensamento a fim de provocar, isto é, de fazer um apelo. Provocar significa fazer um apelo.*⁶

Numa conversa com Amine Haase,⁷ afirmou que *desenhos são uma outra forma da linguagem, que meu caminho se faz pela linguagem*. Nesses vários pronunciamentos, a palavra se apresenta como fundo da imagem e ambas, palavra e imagem, realizam um apelo: evocam na ausência a presença, fazem aparecer. É nessa relação entre palavra e imagem que nos deparamos com o *Laocoonte* de Beuys. Não se trata nem de um objeto, nem de uma ação, nem de uma instalação. Trata-se da compreensão do plástico enquanto atenção à palavra-viva do aparecimento.

A célebre descrição do grupo escultural do *Laocoonte*, realizada por

Winckelmann, no século XVIII, constitui um momento decisivo no encaminhamento moderno da discussão sobre a relação entre palavra e imagem.⁸ Quando Winckelmann concentra a discussão no problema da imitação, ele contribui para a formação do sentido moderno de história. Laocoonte é uma estória, um mito. Filho de Priamo e Hécuba, Laocoonte é um herói troiano, sacerdote de Apolo, que morre estrangulado, juntamente com seus dois filhos, por duas serpentes monstruosas, durante a Guerra de Tróia. Definida como **imitação**, a plástica encontra-se, no *Laocoonte*, diante de uma questão decisiva: imitação de quê? Da coisa ou da palavra? Do objeto ou de seu sentido? Qual a fronteira entre plástica e poesia? Winckelmann responde a essas questões definindo as artes plásticas como artes da imitação da palavra, do sentido, da história. À arte não cabe mais imitar a natureza, como os gregos o fizeram, mas, sim, a representação grega da natureza. Com isso, o **objeto** da arte moderna apresenta-se como a arte antiga e, portanto, como a sua própria história. Winckelmann afirma como princípio da arte grega e de sua excelência insuperável a *nobre simplicidade e silenciosa grandeza*. Se ao moderno não cabe mais a relação direta com a natureza, é apenas no modo de relacionamento com a sua história, com o seu passado, que a arte pode avizinhar-se da simplicidade e grandeza dos antigos. O *Laocoonte* é, sem dúvida, uma fantástica metáfora dessa moderna gigantomaquia com o passado. Pois, para o moderno, o passado é, fundamentalmente, um passado que não retorna. E é nessa serpente da impossibilidade de retorno do passado que o moderno encontra o seu drama, o seu grito. Imitar a representação e não mais o objeto, ou ainda, em termos mais universais, imitar a história e não a natureza, implica, igualmente, uma redefinição do próprio sentido de **imitação**, da **mimesis** dos gregos. A palavra alemã para dizer imitação — *Nachahmung* — vai desempenhar, aqui, um papel decisivo. Esse termo surge no século XVI, ainda na forma do alemão medieval *Nachahmen*: *nach* = segundo, de acordo com e *ahmen* = uma antiga medida de fluidez, que media, por exemplo, a fluidez do vinho (daí vem, igualmente, o *Ohm* das correntes elétricas). Trata-se de uma medida do tempo e de sua transitoriedade. Guardando o significado dessa palavra, a imitação moderna apresenta-se como medida da transitoriedade do tempo. O *Laocoonte* reaparece assim, mais uma vez, como metáfora poderosa. Pois nesse grupo escultural ergue-se, na força de seus músculos, em todos os traços de seu corpo, um imenso grito, que, no entanto, jamais retira da fisionomia a sua *nobre simplicidade e silenciosa grandeza*. O grito de dor pela irreversibilidade do passado, do tempo, não retira de sua face a possibilidade de uma grandeza. O passar do tempo ainda encontra no espaço a sua expressão. No embate com o passado e a história, estão sempre em jogo **espaços do tempo**. Winckelmann não chegou a explicitar essa temporalidade **imane**nte do espaço e do plástico. Para ele, a grandeza do *Laocoonte* é ainda resulta-

do das regras de confecção. Porque sempre ainda presa à *universalidade da regra* e, portanto, à medida da imitação, a sua intuição da história limitou-se à *descoberta da* sucessão de estilos na arte e da contextualização da vida artística na vida *geral dos* povos, das nações, de suas condições climáticas e geográficas. E, com isso, a *imitação* continuou ainda a definir-se como medida capaz de copiar e reproduzir conforme um protótipo. O que Winckelmann revelou, mesmo que não até as últimas conseqüências, foi que esse proto-tipo não é mais o que está **diante** do homem (a natureza, a coisa numa relação direta e frontal) mas o que se encontra **antes** dele (a história, o passado numa relação indireta e mediada).

O livro de Lessing dedicado ao *Laocoonte* deu um passo decisivo para o entendimento da imitação, entreaberto por Winckelmann, enquanto medida da transitoriedade do tempo. Em primeiro lugar, ele apreende explicitamente o **problema** do *Laocoonte* como a fronteira entre imagem e palavra, como pintura e poesia. O livro chama-se *Laocoonte* e traz como subtítulo: *da fronteira entre pintura e poesia*, onde por pintura ele entende *as artes plásticas em geral*.⁹ Na investigação dessa fronteira, ele parte de uma mais antigas distinções entre pintura e poesia dada por Simônides: *a pintura é poesia muda*. Ele desfaz o entendimento comum de que somente a articulação sonora é que as distinguiria, o que confundiu as duas artes de tal modo que, hoje (o hoje de Lessing), a pintura não passa de alegoria histórica e a poesia de descrição maníaca.¹⁰ Lessing percebe que a mudez de que fala Simônides não pode ser meramente a ausência de articulação sonora pois, definida como *poesia*, a pintura permanece sempre ainda relacionada à fala da linguagem. Enquanto poesia muda, a pintura, (o grito do *Laocoonte* que se vê mas não se ouve) está ligada a uma presença da ausência. (Lessing alude igualmente ao mito grego da origem amorosa da plástica). A presença da ausência é o tempo tornado espaço. E, conseqüentemente, a visibilidade da pintura deve definir-se pelas leis do espaço enquanto a escuta da poesia pelas leis do tempo. A conciliação dos termos de imediato tão opostos como presença da ausência, visão do que se ausenta, parece resolver-se à medida que Lessing apreende a fronteira entre pintura e poesia como fronteira de tempo e espaço. A visão do que se ausenta é, para Lessing, a representação histórica do objeto, a sua fantasia e especulação, o seu *conceito*. O tempo é pensado, essencialmente, como memorial e, assim, como o que do tempo não passou **com o tempo**. *O que os artistas fizeram haverá de me ensinar o que os artistas devem fazer e, assim, onde um homem expõe o archote da história, a especulação pode seguir com inteira audácia*. A poesia ou a palavra aparecem, aqui, como memória conceitual do tempo e somente enquanto memorial (história) é que constituem paradigma para o plástico. O que essa conciliação de Lessing evidencia é, no entanto, um esquecimento da lei fundamental do tempo: a

transitoriedade. Pois, ao se apreender a poesia, a palavra como história, isto é, memória conceitual do tempo (de sua lei de ação e consecução), a palavra aparece como uma espécie de espaço móvel e a história como mera justaposição de períodos. Aparecem como um tempo que não passa, como o seu conceito. E é em virtude dessa incompreensão do tempo que o *Laocoonte* de Lessing também se perde em inúmeras descrições eruditas sobre procedimentos da pintura e da poesia. Enquanto memorial, o tempo se perde de sua lei de essência: a inapreensibilidade das passagens, das transições, das movimentações. No seu *Bildnerisches Denken*, Paul Klee conta da sua curiosidade juvenil pelo *Laocoonte* de Lessing e da decepção com a esterilidade erudita de suas descrições devido à essa incompreensão da essência do tempo.

O movimento é o fundamento de todo devir. No Laocoonte de Lessing, no qual já dispersamos nossas tentativas juvenis de pensar, faz-se demasiado alarido da diferença entre arte espacial e arte temporal. E, num olhar mais preciso, isso não passa de delírio erudito. Pois também o espaço é um conceito temporal. [...] A obra plástica surge do movimento, é, em si mesma, movimento constatado e é apreendida no movimento (músculo ocular).¹¹

Porque Lessing apreende o tempo como memória conceitual e, assim, indiferente ao movimento, a **imitação** enquanto princípio da realização artística é sempre ainda medição do tempo em estados sucessivos.

Todavia, medir o tempo ainda não é medir-se com o tempo. Quando Winckelmann descobre o caráter histórico das artes plásticas, definindo sua atividade como imitação da representação e não da natureza, ele apreende, de algum modo, o fundamento temporal do espaço. O objeto artístico, com sua corporeidade e espacialidade, com suas medidas é, precisamente nessa visibilidade espacial, presença do tempo. O problema lançado por Winckelmann é: como compreender e apresentar a unidade de espaço e tempo, a unidade da coisa e seu sentido, da imagem e sua expressão, da pintura e da palavra. Lessing confirma a questão, embora perceba que a *universalidade da regra*, como Winckelmann pretendeu, não é capaz de assegurar essa unidade porque o sentido das coisas não é unívoco, porque a memória é conjunto de infinitas lembranças, porque a expressão das imagens se constitui na liberdade da especulação e do conceito. Contra a universalidade da regra que, para Winckelmann, haveria de garantir uma unidade normativa da história da arte, Lessing, de certa maneira, propõe uma individualidade da regra, ou seja, uma história memorialista da arte, capaz de reunir as várias representações, os vários sentidos, os vários tempos. De toda maneira, tanto numa como noutra **solução**, o tempo se define como o que não passou com o tempo, como passado, que deixa restos, vestígios, ruínas para registrar

o que passou. Entende-se tempo, portanto, como a própria palavra das coisas, como o seu discurso, ou ainda, como a expressão de seu conceito.

A chamada **descoberta** moderna da consciência histórica, para a qual, sem dúvida, Winckelmann e Lessing deram uma grande contribuição, assume que a consciência possui um tempo, não sendo eterna e atemporal mas passível de transformação. Exposta ao tempo, a consciência (ou razão) revela-se múltipla. Cada tempo pensa, representa, fala de um modo. Desde então, busca-se compreender a pluralidade das línguas e a **origem** da linguagem. O tempo passa então a se definir a partir da multiplicidade das linguagens, das línguas, das interpretações, das perspectivas e racionalidades. O século XVIII vê proliferar os estudos sobre a origem da linguagem, sobre a diferença entre as linguagens, sobre os vários modos de expressão das idéias, sobre as viagens aos vários continentes, os vários hábitos e costumes nos hemisférios, as línguas bárbaras e as cultas etc, na busca de seus conceitos. Percebe-se, igualmente, que a razão européia tampouco é una em si mesma, que foi diferente, que se transformou, que foi grega, foi romana, foi católica, foi protestante. E as alterações e diversidades tendem-se a definir sua unidade com base numa lei de sucessividades, numa idéia de progresso e evolução segundo um ideal civilizatório.

O grande perigo da consciência histórica (uma das serpentes do *Laocoonte*) é transformar-se em historicismo. Foi o que de fato aconteceu imediatamente com Lessing. Essa passagem significa: não conseguindo apreender a essência do tempo como movimento, pura transitoriedade, procura-se prender o tempo nas suas memórias e conceitos. Ou ainda, não conseguindo medir-se com o tempo, mede-se o tempo. E de tal modo que, quanto mais a consciência moderna se vê incapaz de compreender o tempo, mais coleciona memórias e conceitos. (Essa lei obedece a progressões geométricas até chegar a nós, com nossos museus e computadores e a degeneração da filosofia em história das idéias). O que era remissão à própria história torna-se compêndio de citações, referências a todos os registros, a tudo o que não desapareceu na história, a tudo o que do passado não passou porque pode permanecer como discurso, como palavra narrativa. Com isso, não se perde apenas o tempo mas, igualmente, a essência da palavra, das coisas e do conceito.

O esforço de compreensão instalado a partir dessa **visão do tempo** (ou consciência da história), entreaberta por Winckelmann e Lessing, vai dimensionar o grau de sua radicalidade de acordo com a coragem de perceber não o que permanece no tempo, mas o passar do tempo, a pura movimentação. E se o tempo guarda uma relação essencial com a palavra, do ponto de vista da fluidez e transitoriedade do tempo, também a palavra, as coisas e o conceito precisam descobrir um outro fundamento. Trata-se, assim, de abandonar as medidas do tempo para medir-se com o

tempo, confrontando-se com a ausência na presença. Mas o que na presença sempre se ausenta? Como nomear a temporalidade do tempo? Como o tempo é palavra? O que sempre se ausenta na presença é o seu **começo**.¹² Com o Renascimento, o começo passou a ser sinônimo de Grécia, recebendo assim um lugar e ponto fixos. Um começo fixado num ponto é, como disse Paul Klee, o seu fim, a sua impossibilidade, é retirar do começo o seu tempo, a sua força de criação.¹³ Desde então, a Grécia, sendo o que não existe, língua morta, arqueologia de ruínas, parece comprovar, **especialmente**, que o começo é o que morre e desaparece imediatamente ao começar. Passa para nunca mais voltar. Mas o que foi essa Grécia de *nobre simplicidade e silenciosa grandeza*? Antes de qualquer estátua de Praxíteles, de qualquer pintura de Zêuxis, de qualquer templo dedicado a Apolo, de qualquer hino a Deméter, com suas regras, sua métrica, a Grécia é um destino, uma relação de vida. E tudo o que a Grécia pode dizer, fazer, deixar, independentemente de seus adjetivos, só foi possível porque a palavra, o feito, a herança se cumprem na relação da vida, no destino. Essa foi a grande visão do poeta alemão Friedrich Hölderlin. A obra poética de Hölderlin é, de certo modo, uma iluminação nesse mundo de sombras que confunde tempo com memorial de conceitos e peças de museu, que confunde começo com ponto fixo. Compreendeu que não só *o que nos é estranho mas também o que nos é próprio deve ser conquistado*.¹⁴ E o que pode haver de mais próprio do que o começo? A Grécia prossegue Hölderlin na mesma carta, *é para nós imprescindível*. Isso não porque nos forneça um modelo, um protótipo ou modo de fazer. A Grécia e tudo o que ela pode significar nos é imprescindível porque indica como destino a necessidade de ter de conquistar sobretudo o que nos pertence como nossa irredutível individualidade, ou seja, o nosso começo. Nesse imperativo de destino, o começo nunca para de começar assim da mesma forma que o tempo não deixa de passar. O passado é sempre ainda uma missão. [...] *é muito perigoso*, disse também Hölderlin,

*abstrair as regras artísticas única e exclusivamente da excelência grega. Pensei muito sobre essa questão e sei que não devemos ter com os gregos nada em comum a não ser aquilo que, tanto para os gregos como para nós, deve ser o mais elevado, a saber, a relação de vida e o destino.*¹⁵

O começo é relação da vida, destino. Nessa compreensão, o tempo deve se dimensionar a partir da vida, de seu jogo circular de presença e ausência, de alternância de aparecimento e desaparecimento, de deixar-ser e deixar de ser, de formação e transformação.

Mas em que medida o tempo assim definido pode guardar alguma relação essencial com a palavra? Hölderlin, no seu Hipérion, diz que a linguagem é trans-

bordamento.¹⁶ Ela não nasce porque falta ao homem um acesso direto e imediato às coisas, ela não surge para que o homem compense a sua mortalidade. Ela *tampouco* existe para contar como as coisas foram de modo a garantir a sua fiel reprodução e, assim, permanência. A linguagem existe para contar que o tempo passa e que a sua transitoriedade transborda em tudo o que, eventualmente, possa restar, permanecer. Esse transbordamento do tempo é a vida da palavra, é a palavra da vida (poesia), que acena para o inteiramente **outro** do homem, para o seu segredo. Ao mostrar uma coisa, a palavra mostra também que as coisas se mostram em sua vida, em sua possibilidade e horizonte, ou seja, em sua secreta constituição, em seu secreto começo. A palavra é aceno do secreto começo das coisas em tudo o que existe.

As referências feitas a Winckelmann, Lessing e Hölderlin pretendem nos aproximar da explicação dada por Beuys ao seu trabalho, como sendo a busca de colocar sobre o papel formas da palavra, busca do modo em que nossos pensamentos tornam-se palavra. As preparações do *bloco secreto* constituem o lugar exemplar dessa relação entre a imagem e a palavra em Beuys porque, nelas, se pode constatar que a palavra não é entendida nem como história ou arqueologia de conceitos, nem como signo arbitrário e convencional à serviço da comunicação. O tempo não é palavra, no sentido de Winckelmann e Lessing, ou seja, não é memória das coisas passadas, não é interpretação, não é compêndio de idéias, não é expressão de conceitos. Nas preparações, a palavra é aceno para o secreto começo das coisas. Muito se tem discutido sobre a relação entre Beuys e o romantismo.¹⁷ Para essa discussão, podemos contribuir, dizendo que nas preparações o entendimento da essência da palavra apresenta uma fraternidade evidente com a poética de Hölderlin. Mas o nos importa nesse parentesco não é legitimar as idéias de Beuys através de um possível antecessor ou da identificação de suas referências. Importa, sim, que a experiência radical da essência da palavra enunciada na poesia de Hölderlin pode nos ajudar a compreender Beuys. E que a sua busca de colocar sobre o papel formas da palavra torna-se compreensível quando se percebe que a possibilidade dessa afirmação de Beuys baseia-se na escuta da palavra como o aceno do secreto começo das coisas. A palavra passa a ser apreendida como o tempo imanente do espaço ou, ainda, como a temporalidade interior das coisas, de todo o existente, já que tudo o que existe é a vitalidade de sua constituição. Beuys vai nos mostrar que a palavra não é expressão de conceito mas que a **palavra é concepção**. Do ponto de vista da vida, toda forma é a sua formação e, portanto, coapreensão do que, nesse momento de visibilidade, se ausenta, se retrai, não se deixa “ver”. A palavra não conta o **quê** as coisas foram, a palavra só conta o que quer que seja porque as coisas são o seu eterno começo, a sua incansável concepção, isto é, geração. Aqui deve-se assinalar que, em Beuys, tudo o que se pode referir como **arte**

conceitual não passa de uma redução do sentido radical que ele conferiu ao plástico. Em Beuys, a palavra suscita a imagem porque a plástica se mostra como plástica da concepção. E o termo concepção, tomado no sentido primário de concepção do filho, de geração é que ainda deve elucidar, para nós conceitualistas, a origem do conceito e não vice-versa. Na plástica de Beuys, palavra é concepção e, portanto, a visão de que as coisas são concebidas no tempo, surgindo de seu transbordamento. Ao dizer que a palavra *suscita todas as imagens*, Beuys afirma o plástico como **atenção** ao secreto começo das coisas. Enquanto atenção, o plástico é busca de apreensão das passagens, das transformações, das metamorfoses, é busca de visão da temporalidade constitutiva do espaço. Aqui acontece **imitação**. O olho deve imitar o ouvido e, assim, acompanhar, no espaço, a secreta passagem do tempo em cada forma. Nesse sentido rigoroso, a imagem imita a palavra. *A plástica se escuta antes de ver. O ouvido é órgão de percepção para o plástico.*¹⁸

Aos dezessete anos, Joseph Beuys deparou-se com um catálogo das reproduções do escultor expressionista alemão Wilhelm Lehmbruck. Esse encontro marcou, de maneira decisiva, seu desenvolvimento. A escultura de Lehmbruck presenteou a Beuys dois ensinamentos que jamais o abandonaram. O primeiro: a escultura é tudo. O segundo: cada obra de arte deve guardar os traços dos primeiros dias da criação: *o cheiro da terra, e pode-se dizer, algo do animal* [Lehmbruck]. A unidade dada por Beuys a esses dois lemas resume-se na seguinte enunciação: tudo é escultura à medida que toda obra guarda os traços dos primeiros dias da criação. As leis do torno obedecem às leis do tornar-se da vida. O tornar-se da vida não é retorno de uma forma prévia mediante uma fôrma. Na vida, tornar-se é metamorfosear-se, isto é, guardar os traços vivos do que já passou, do que não se vê, do que se ausenta, do que perece. Tal o fermento, tal a medula. Sempre, co-pertinência de dois.

A primeira imagem do bloco secreto é uma floração extraordinariamente simples: o dianthus, (v. fig. 1, p. 105) do grego *dianthus*, que significa dupla floração. Evocando os desenhos de Dürer, está sem dúvida em jogo a possibilidade de renascer. Mas renascer em toda concretude, segundo a exigência do plástico. (O plástico e sua exigência de concretude). O segredo dessa simples floração vai se repetir em todo o bloco, sem jamais desvendar-se. A forma do *dianthus* reaparece na forma do ilíaco, o ilíaco centrado no sacro, essa ossatura da bacia, que sustenta a vida humana, que lhe permite articular as pernas, os movimentos do andar, o destino de nômade (v. fig. 2, p. 105). Nos desenhos da mulher-lebre, aparece a mulher caindo, caindo como a folha de um *dianthus*. O sacro ilíaco do homem, metamorfose do *dianthus*, **na posse de seus movimentos possíveis**, carrega os traços do animal. A seguir, a metamorfose no cervo: o nascimento dos chifres (v. fig. 3, p. 105). A prosseguir, os chifres do cervo,

metamorfose da ossatura da bacia. Também o ventre feminino, as aberturas femininas, órgãos, espaços para duplas florações. Dentro desse ventre, fôrma do ilíaco, em que cabe uma flor-*dianthus*, os chifres do cervo são *magna mater*. Há cheiro da terra nos desenhos que receberam cor, sempre cores-terra. Esse é o *pathos* dos 266 desenhos que Beuys expôs em 1974, na Arts Council Gallery em Belfast, sob o título *O bloco secreto para uma pessoa secreta na Irlanda*. A esses desenhos Beuys acrescentou, posteriormente, 64 e depois ainda mais 23 de modo que o catálogo editado por Heiner Bastian conta com 456 desenhos. São desenhos compilados de seu trabalho entre 1936 e 1972, e que Beuys considerou como a luz esclarecedora de seu processo de criação durante esses anos de sua vida. Reúne os movimentos possíveis, as preparações.

Do vegetal ao esqueleto, ao animal, aos órgãos da geração, contornam-se as sombras do jogo circular da vida, que jamais pode alcançar uma forma perfeita, acabada porque, para continuar a viver, precisa morrer. Beuys disse ao seu amigo Hagen Lieberknecht, certa vez, que *toda a evolução do pensamento ocidental, da filosofia e do conceito de ciência e, sobretudo, o que se chama de pensamento das ciências exatas, tem sido a busca de alcançar a matéria [...] Mas a matéria só pode ser alcançada na morte*.¹⁹ A vida é formação da matéria e, portanto, a sabedoria de que qualquer forma material alcançada é sempre ainda preparação. A obra de arte guarda os traços dos primeiros dias da criação quando, para o seu torno, obedece ao torno da vida. E, por isso, se pode dizer, após as inspirações de Beuys, que a arte jamais pode ser atingida. Atingida, livre das preparações, a arte nada mais pode ser do que morte. Morto-vivo.

O secreto bloco reúne as visões da matéria em formação, na incansável copertinência de deixar de ser para deixar-ser, ausência e presença, tempo e espaço, vida e morte, chegar e deixar. Visões de nômade. Transsubstanciações. Encarnações. Em sua totalidade, **concepções**. E, portanto, ausência de agentes exteriores, de causas, de explicações. O milagre da concepção! A interioridade do espaço é o tempo e, nessa introversão, tudo o que acontece é sem porque. Em lugar da causa, a graça. Em lugar do grito do *Laocoonte*, por não conseguir medir-se com o tempo, a dedicação. Dedicação ao dar-se das coisas, ao seu presente. *O bloco secreto para uma pessoa secreta na Irlanda* é um presente de Beuys, dedicado ao secreto começo das coisas.

.
Marcia C. de Sá Cavalcante, professora adjunta do IFCS/UFRJ. Doutora em Filosofia pelo IFCS/UFRJ, com tese sobre a filosofia tardia de Schelling, intitulada *O começo de Deus* publicada sob o mesmo título pela editora Vozes (Petrópolis, 1998). É ensaísta, tradutora de obras filosóficas e poéticas, particularmente de língua alemã, como *Hiperion* de Hölderlin, *Ser e Tempo*, de Heidegger, *A essência da liberdade humana*, de Schelling, entre outros.

conceitual não passa de uma redução do sentido radical que ele conferiu ao plástico. Em Beuys, a palavra suscita a imagem porque a plástica se mostra como plástica da concepção. E o termo concepção, tomado no sentido primário de concepção do filho, de geração é que ainda deve elucidar, para nós conceitualistas, a origem do conceito e não vice-versa. Na plástica de Beuys, palavra é concepção e, portanto, a visão de que as coisas são concebidas no tempo, surgindo de seu transbordamento. Ao dizer que a palavra *suscita todas as imagens*, Beuys afirma o plástico como **atenção** ao secreto começo das coisas. Enquanto atenção, o plástico é busca de apreensão das passagens, das transformações, das metamorfoses, é busca de visão da temporalidade constitutiva do espaço. Aqui acontece **imitação**. O olho deve imitar o ouvido e, assim, acompanhar, no espaço, a secreta passagem do tempo em cada forma. Nesse sentido rigoroso, a imagem imita a palavra. *A plástica se escuta antes de ver. O ouvido é órgão de percepção para o plástico.*¹⁸

Aos dezessete anos, Joseph Beuys deparou-se com um catálogo das reproduções do escultor expressionista alemão Wilhelm Lehmbruck. Esse encontro marcou, de maneira decisiva, seu desenvolvimento. A escultura de Lehmbruck presenteou a Beuys dois ensinamentos que jamais o abandonaram. O primeiro: a escultura é tudo. O segundo: cada obra de arte deve guardar os traços dos primeiros dias da criação: *o cheiro da terra, e pode-se dizer, algo do animal* [Lehmbruck]. A unidade dada por Beuys a esses dois lemas resume-se na seguinte enunciação: tudo é escultura à medida que toda obra guarda os traços dos primeiros dias da criação. As leis do torno obedecem às leis do tornar-se da vida. O tornar-se da vida não é retorno de uma forma prévia mediante uma fôrma. Na vida, tornar-se é metamorfosear-se, isto é, guardar os traços vivos do que já passou, do que não se vê, do que se ausenta, do que perece. Tal o fermento, tal a medula. Sempre, co-pertinência de dois.

A primeira imagem do bloco secreto é uma floração extraordinariamente simples: o dianthus, (v. fig. 1, p. 105) do grego *dianthus*, que significa dupla floração. Evocando os desenhos de Dürer, está sem dúvida em jogo a possibilidade de renascer. Mas renascer em toda concretude, segundo a exigência do plástico. (O plástico e sua exigência de concretude). O segredo dessa simples floração vai se repetir em todo o bloco, sem jamais desvendar-se. A forma do *dianthus* reaparece na forma do ilíaco, o ilíaco centrado no sacro, essa ossatura da bacia, que sustenta a vida humana, que lhe permite articular as pernas, os movimentos do andar, o destino de nômade (v. fig. 2, p. 105). Nos desenhos da mulher-lebre, aparece a mulher caindo, caindo como a folha de um *dianthus*. O sacro ilíaco do homem, metamorfose do *dianthus*, **na posse de seus movimentos possíveis**, carrega os traços do animal. A seguir, a metamorfose no cervo: o nascimento dos chifres (v. fig. 3, p. 105). A prosseguir, os chifres do cervo,

metamorfose da ossatura da bacia. Também o ventre feminino, as aberturas femininas, órgãos, espaços para duplas florações. Dentro desse ventre, fôrma do ilíaco, em que cabe uma flor-*dianthus*, os chifres do cervo são *magna mater*. Há cheiro da terra nos desenhos que receberam cor, sempre cores-terra. Esse é o *pathos* dos 266 desenhos que Beuys expôs em 1974, na Arts Council Gallery em Belfast, sob o título *O bloco secreto para uma pessoa secreta na Irlanda*. A esses desenhos Beuys acrescentou, posteriormente, 64 e depois ainda mais 23 de modo que o catálogo editado por Heiner Bastian conta com 456 desenhos. São desenhos compilados de seu trabalho entre 1936 e 1972, e que Beuys considerou como a luz esclarecedora de seu processo de criação durante esses anos de sua vida. Reúne os movimentos possíveis, as preparações.

Do vegetal ao esqueleto, ao animal, aos órgãos da geração, contornam-se as sombras do jogo circular da vida, que jamais pode alcançar uma forma perfeita, acabada porque, para continuar a viver, precisa morrer. Beuys disse ao seu amigo Hagen Lieberknecht, certa vez, que *toda a evolução do pensamento ocidental, da filosofia e do conceito de ciência e, sobretudo, o que se chama de pensamento das ciências exatas, tem sido a busca de alcançar a matéria [...] Mas a matéria só pode ser alcançada na morte.*¹⁹ A vida é formação da matéria e, portanto, a sabedoria de que qualquer forma material alcançada é sempre ainda preparação. A obra de arte guarda os traços dos primeiros dias da criação quando, para o seu torno, obedece ao torno da vida. E, por isso, se pode dizer, após as inspirações de Beuys, que a arte jamais pode ser atingida. Atingida, livre das preparações, a arte nada mais pode ser do que morte. Morto-vivo.

O secreto bloco reúne as visões da matéria em formação, na incansável copertinência de deixar de ser para deixar-ser, ausência e presença, tempo e espaço, vida e morte, chegar e deixar. Visões de nômade. Transsubstanciações. Encarnações. Em sua totalidade, **concepções**. E, portanto, ausência de agentes exteriores, de causas, de explicações. O milagre da concepção! A interioridade do espaço é o tempo e, nessa introversão, tudo o que acontece é sem porque. Em lugar da causa, a graça. Em lugar do grito do *Laocoonte*, por não conseguir medir-se com o tempo, a dedicação. Dedicação ao dar-se das coisas, ao seu presente. *O bloco secreto para uma pessoa secreta na Irlanda* é um presente de Beuys, dedicado ao secreto começo das coisas.

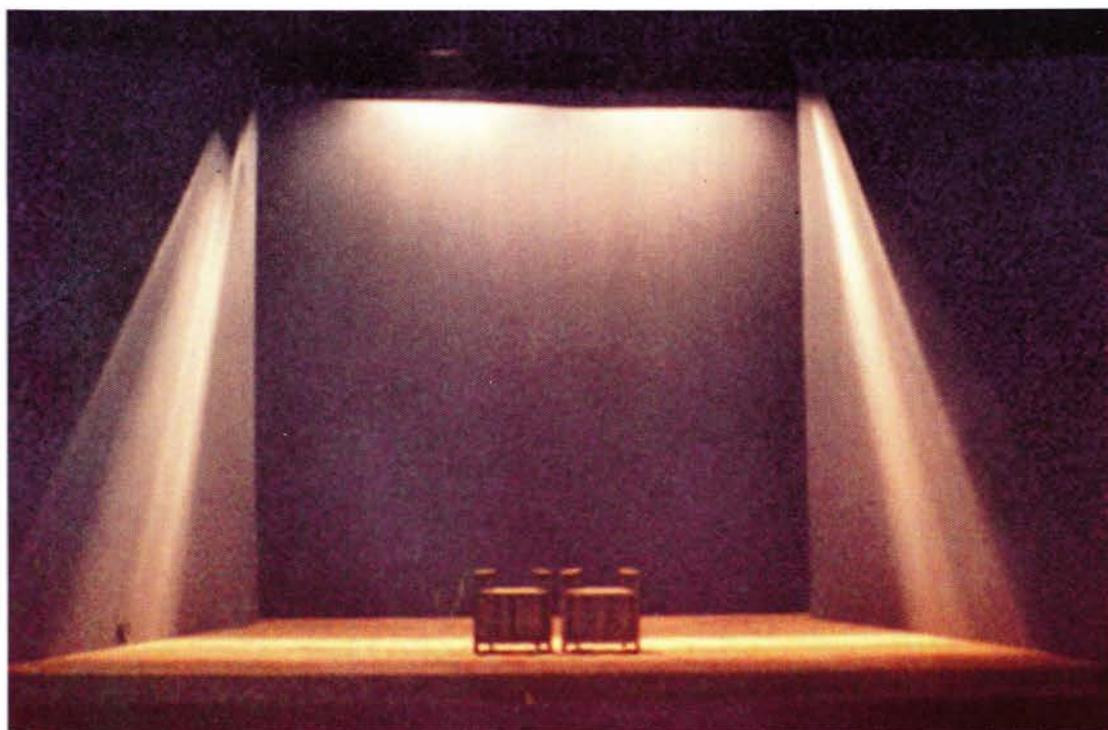
.....

Marcia C. de Sá Cavalcante, professora adjunta do IFCS/UFRJ. Doutora em Filosofia pelo IFCS/UFRJ, com tese sobre a filosofia tardia de Schelling, intitulada *O começo de Deus* publicada sob o mesmo título pela editora Vozes (Petrópolis, 1998). É ensaísta, tradutora de obras filosóficas e poéticas, particularmente de língua alemã, como *Hipérion* de Hölderlin, *Ser e Tempo*, de Heidegger, *A essência da liberdade humana*, de Schelling, entre outros.

-
- ¹ BEUYS, J. Cit. in catálogo *Joseph Beuys, Sammlung Lutz Schirmer*. Kunstverein: St. Gallen. 1971, p. 13.
- ² ___ Cit. in Götz Adriani/Winfried Konnertz/ Karin Thomas. *Joseph Beys*, Colônia, 1973, p. 24 e 56.
- ³ Esse mito é contado por Plínio.
- ⁴ BEUYS, J. Cit no catálogo da exposição do acervo Karl Ströher. Basileia: 1969/70.
- ⁵ ___ Cit. por Caroline Tisdall in *Joseph Beuys*, catálogo da exposição no Museu Guggenheim. Nova Iorque: 1979.
- ⁶ ___ Cit. por Harlan, Volker. *Paul Klee und Joseph Beuys* in *Kunstbulletin* 7/8, 1981, p. 21.
- ⁷ In *Gespräche mit Künstlern*. Colônia: 1981, p. 30.
- ⁸ WINCKELMANN, Johann Joachin (1717-1768). *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) (Reflexões sobre a imitação das obras pictóricas e esculturais dos gregos).
- ⁹ LESSING, Gotthold Ephraim (1729-1781). *Laokoon*. Weimar: Volksverlag. 1959, p. 165.
- ¹⁰ Ibidem
- ¹¹ KLEE, P. *Das bildnerische Denken*. Basileia: 1957.
- ¹² Sobre a definição da temporalidade do tempo como começo cf. Marcia Sá Cavalcante Schuback. *O começo de Deus*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- ¹³ KLEE, P., op. cit., p. 78. A citação não é literal mas conclusiva.
- ¹⁴ HÖLDERLIN, F. Carta a Casimir von Böhlendorff de 1801 in *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- ¹⁵ Ibidem
- ¹⁶ ___ *Hiperion*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 136.
- ¹⁷ Cf. o artigo de ALMEIDA, Luiz Camillo Osório de. *A estética romântica e Joseph Beuys*, publicado no n° 9 da revista *Gávea*, também o livro de VISCHER, Theodora. *Beuys und die Romantik*, entre outros.
- ¹⁸ BEUYS, J. in *Joseph Beuys: Zeichnungen 1947-59*. Conversa entre J. Beuys e Hagen Lieberknecht, escrito por J. Beuys, Colônia: 1972, p.13.
- ¹⁹ Idem



Cenário de José Dias para Peer Gynt, de Ibsen. Direção: Moacyr Góes. Teatro Glória, 1994



Cenário de José Dias para Hamlet, de Shakespeare. Direção: Ivan de Albuquerque. Teatro Rubens Correa, 1998

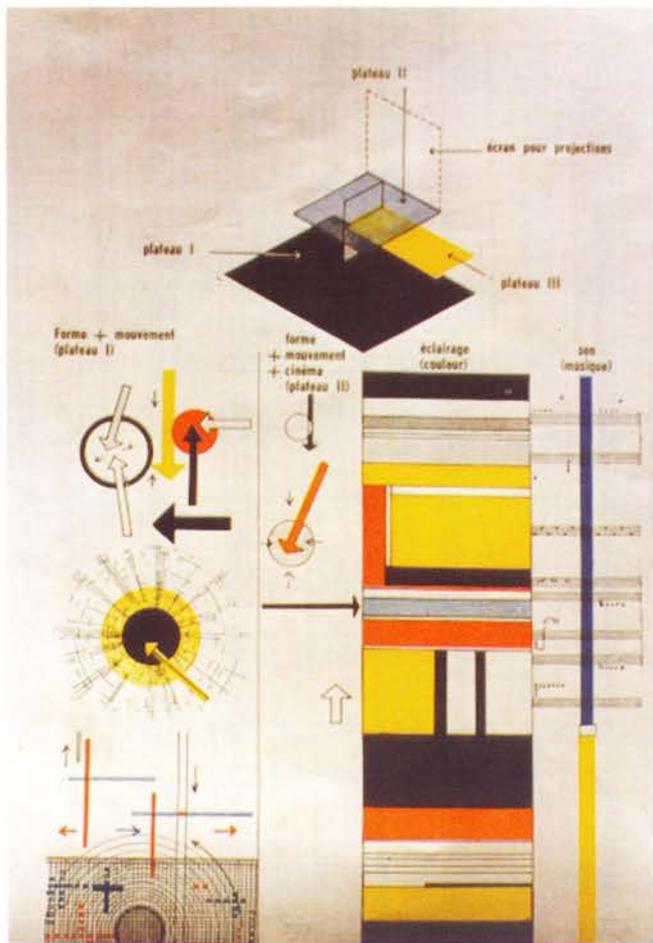
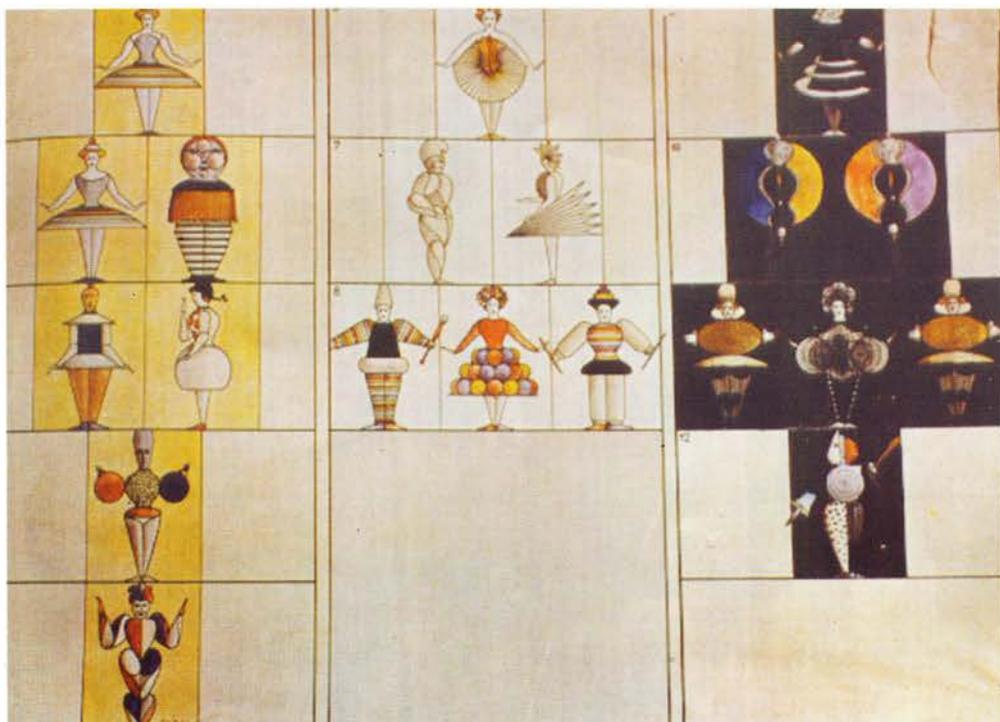


Fig. 5 - Estudo para concentração de ações sobre a cena: a síntese da forma, movimento, som, luz (cor) e odor, elaborado por Moholy-Nagy em 1924 (In Aujour'hui, Art et Architecture n° 17. Paris, mai 1958, p. 26)

Fig. 6 - Plano figurativo para o Triadische ballet concebido por Oskar Schlemmer. Este plano já elaborado em 1920, em pena, tinta, nanquim e aquarela. Mas o ballet era já uma proposta iniciada em 1912. (In Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart: Bauhaus, 1974, p. 89,





Dançarinos do Wuppertal Dance-Theatre em Arien, 1996. Foto de Detlef Erler



Flávio de Carvalho em seu traje de verão, 1957.



Fig. 1



Fig. 2

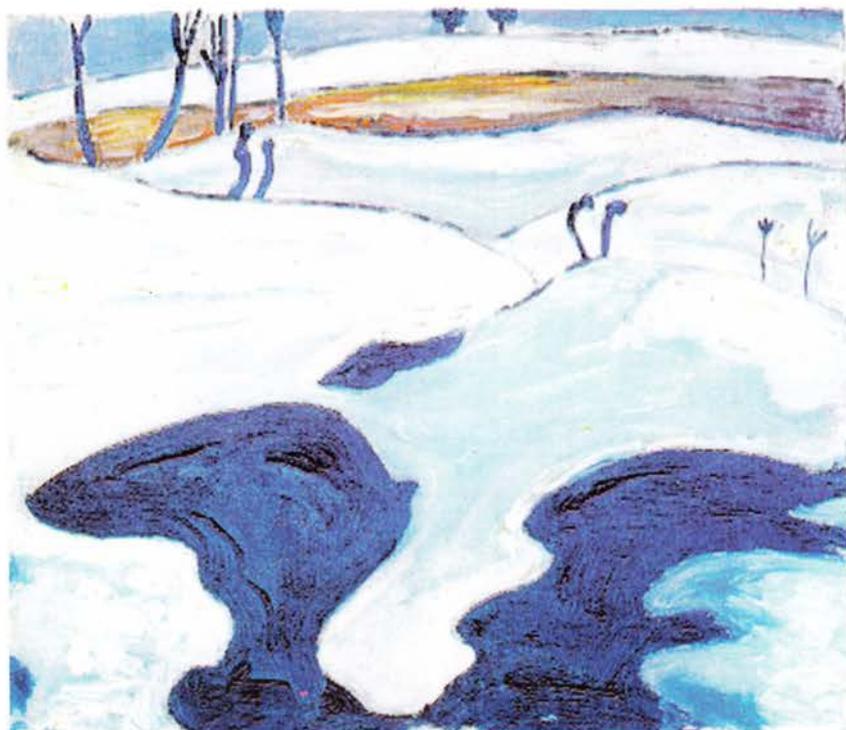


Fig. 3

Trabalhos de Joseph Beuys



*Retrato de Paule Thévenaz
por Antonin Artaud*



*Paisagem pintada
por Antonin Artaud*



Comet, 1947, Óleo sobre tela de Jackson Pollock, Museu Wilhelm-Hack, Alemanha

Capa do programa do espetáculo A perseguição e o assassinato de Jean Paul Marat, dirigido por Ademar Guerra em 1968, no Teatro João Caetano, com o Teatro da Esquina de São Paulo



DESENHO, PINTURA, TEATRO

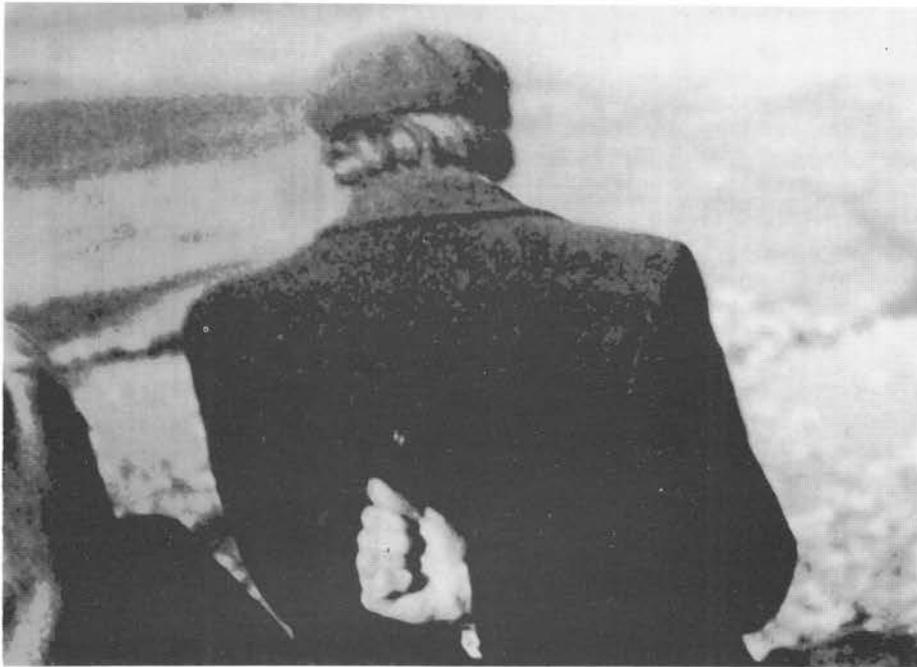
PAULÉ THEVENIN

TRADUÇÃO DE WALDER VIRGULINO DE SOUZA

Com certeza, apenas um espectador totalmente insensível não teria um choque ao deparar-se, inesperadamente, com um desses rostos que Antonin Artaud projetou, no final de sua vida, no espaço de simples folhas de papel de desenho. Rostos separados do resto do corpo, pescoços cortados, cicatrizes expostas, marcadas na carne por uma vida passada ou ainda por vir, e de olhares tão intensos que vão muito além das pessoas que se encontram paradas diante deles. Haverá alguém que, atravessado por um destes olhares, tenha permanecido intacto?

Se, logo de saída, falo dos rostos, é porque esses retratos foram os últimos desenhos de Antonin Artaud. Mas, na verdade — e nunca será demais repeti-lo — todos seus desenhos apresentam peculiaridades únicas que os tornam imensamente valiosos e por isso mesmo impossíveis de serem avaliados por um preço. E, ao mencionar seus desenhos, penso também não só nas grandes composições, às vezes de cores bastante vivas, que ele próprio apresentava como *desenhos escritos*, bem como naquelas centenas de formas que, a partir de Rodez, constelaram seus cadernos; formas desenhadas que furavam o papel chegando a arrancar pedaços e que ele declarou com veemência serem *notas, palavras e fragmentos*, a serem consideradas sempre como inseparáveis de sua escrita.

Todos esses desenhos, conforme surgidos nos últimos anos de sua vida, *essas sondagens, essas violentas escavações do solo, esses golpes dados em todas as direções, seguindo o acaso, as possibilidades, a sorte ou o destino* mostram-se, se olhados de perto, tão singulares, tão marcados pelo destino incomum daquele que lhes dava existência, daquele que pretendia que fossem *a revelação do segredo de uma velha história humana que passou como morta pelas cabeças de Ingres ou de Holbein*, que não se poderia pensar que tivessem qualquer influência no campo das artes plásticas. Com isso quero dizer que são inimitáveis e constituem uma experiência incapaz de ser retomada ou usurpada. Não sendo possível ligá-los a nenhum movimento artístico ou gráfico, não poderiam tampouco ser classificados na categoria de desenhos de poetas, ou muito menos entre as obras de alienados mentais ou de *naiifs*, o que seria no



Antonin Artaud apertando fortemente seu lápis contra um determinado ponto de seu corpo.
Foto: George Pastier

mínimo escandaloso. Não têm nada, absolutamente nada a ver com o que se chamou de *Art Brut*. E incluí-los numa exposição surrealista, mesmo entre aqueles artistas que ficaram à **margem** do movimento, constitui um total absurdo, que, a exemplo do que aconteceu recentemente em Marseille, não foi suficiente, no entanto, para desencorajar organizadores desatentos, superficiais ou incapazes de perceberem a singularidade desses desenhos.

Ao contrário, quanto mais esses desenhos forem vistos como alheios a qualquer forma de historicidade, que terminaria por desfigurá-los, mais se tornarão conhecidos (e conhecidos pelo que realmente são, isto é como *gestos*) e penetrarão de forma mais contundente quem quer que os contemple. Por outro lado, pela força de sua magia, serão cada vez mais responsáveis pela transformação de uma certa forma de conceber o ato de desenhar ou de pintar.

Certamente vai acontecer com os desenhos de Antonin Artaud fenômeno idêntico ao que conseguiu, logo cedo e em países bem afastados de suas fronteiras lingüísticas, divulgar suas idéias sobre o teatro. Todos sabem que, das milhares de páginas que ele escreveu durante sua vida, apenas uma centena delas foi suficiente para trazer-lhe a glória, mais especificamente aquelas em que se preocupou com o teatro. Mas, conforme já dissemos em outras ocasiões, quem por acaso considere *O teatro e seu duplo* apenas como um tratado que contém as receitas da renovação da arte cênica, estaria cometendo erro bem grosseiro. E este tem sido, aliás, o mal-entendido que

tem guiado encenadores e animadores (e até mesmo atores cobraram isso dele) que pretenderam se inspirar em suas idéias e utilizar seus preceitos. Mas não resta dúvida de que este pequeno livro tenha tornado caducas um bom número de concepções teatrais e abalado hábitos herdados do Classicismo ou da comédia burguesa; depois dele, o teatro certamente deixou de ser o que era. Denunciando o *teatro digestivo*, buscando acabar com a *supremacia da palavra*, pretendendo *romper com a submissão do teatro ao texto*, Antonin Artaud se diferenciou imensamente de seus predecessores: Copeau, Dullin, Pitoëff, Jouvet. Todos sabem que ele aspirava por um teatro que não se restringiria ao palco e em que o espectador *estaria no meio do espaço e cercado pelo espetáculo*. Sufocado, por todos os lados, por cenas violentas, por uma representação cruel da vida, tão cruel quanto a própria vida consegue ser, durante alguns momentos, com suas catástrofes, suas guerras, seus cataclismos e suas epidemias, esta violência e os terrores em que ela o atira funcionariam precisamente como produtores de efeitos curativos, na medida em que o espectador se veria assim desafiado a *entregar-se fora dela a idéia de guerra, de levantes e de assassinatos ocasionais*.

Trata-se, na verdade, de um **espetáculo total**. Por isso, quando Antonin Artaud refere-se a teatro, fala da respiração e do corpo, tanto do corpo do ator quanto do corpo do espectador, daquela ciência que o ator deve dominar para conhecer com precisão os pontos do corpo a serem atingidos para *atirar o espectador em transe mágicos*; fala do inconsciente e do sonho, de um *sonho que devora o sonho*, da morte e da vida, da metafísica e da poesia; fala também de cores, de linhas, de espaço e de perspectiva e, assim, fala-nos muito de pintura. E não posso deixar de traçar um paralelo entre o fato de ter concebido os gestos do ator como *hieróglifos em animação* e o momento posterior em que veio a considerar seus desenhos como gestos.

Uma cuidadosa paixão

Um outro fato também impressiona. Antonin Artaud em sua juventude desenhava, pintava e interessou-se muito pelas artes plásticas. Tentou até, de certa forma, tornar-se crítico de arte, talvez por gostar muito de Baudelaire e ter sofrido sua influência. Seja como for, podemos afirmar, com certeza, que ele considerou a pintura, tanto a dos séculos passados quanto a contemporânea, com uma paixão cheia de cuidados. No entanto, quando o problema da encenação começou a interessá-lo, deixou aparentemente de desenhar e de pintar. Devemos compreender essa atitude como perda de interesse? Creio que não. Para ele, na verdade, não existem artes estanques. No que se refere aos artistas plásticos, não foi exatamente a partir de 1921 que ele se passou a mencionar a *dicção* do artista, declarando que *a plenitude da dicção corresponde à plenitude da expressão*? Dessa forma, o pintor é equiparado a **alguém**

que fala, a um ator, tornando-se, ao mesmo tempo, ator e encenador de sua obra. E essa encenação só se dá uma vez, não correndo assim o risco de se desnaturar por qualquer reprodução, o que em si representa uma garantia de sua eficiência. Devemos ter sempre presente em nosso espírito que, assim como a palavra teatro não compreende, para Antonin Artaud, qualquer forma de teatro de divertimento ou de distração, mas ao contrário algo de muito mais grave, de muito mais mágico, ao mesmo tempo orgânico e poético, pintura para ele igualmente não quer dizer *aquela pintura que só sabe pintar ou que só serve para pintar*. Nem ela é pintura, nem o teatro ocidental é teatro. A pintura a que se refere inúmeras vezes no *O teatro e seu duplo*, como aquilo que *o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe é própria*, essa pintura contém todas aquelas idéias que ele queria ver expressas pelo teatro a respeito do Devenir, da Fatalidade, do Caos, do Maravilhoso, do Equilíbrio, e até sobre *as impotências da Palavra*.

O melhor exemplo que ele nos dá sobre a questão é através de *As filhas de Lot*, de Lucas van den Leyden. A respeito deste quadro, observa e se admira pelo fato de que

seu patético é, em qualquer hipótese, visível mesmo de longe, toca o espírito por uma espécie de harmonia visual fulminante, quero dizer, cuja acuidade age totalmente e se concentra num único olhar. Mesmo antes de sermos capazes de ver de que assunto se trata, sentimos que alguma coisa de grandioso está acontecendo, deixando tanto o ouvido quanto o olhar, digamos assim, emocionados. Aparentemente, um drama de alta importância intelectual está nele concentrado, como um brusco conglomerado de nuvens que o vento ou uma fatalidade bem mais direta tivessem levado a dimensionar seus respectivos relâmpagos.

Por aí, pode-se avaliar a importância primordial atribuída ao efeito visual. O olhar deve ser acionado, tanto quanto o ouvido ou quaisquer outros receptores da sensibilidade, e talvez a visão deva ser, entre todos os sentidos, o primeiro a ser convocado. Não acredito que haja outro texto sobre teatro em que se tenha insistido tanto sobre a imagem, quer sobre aquelas imagens reais, coloridas, produzidas e animadas diferentemente pelo ator, perceptíveis diretamente, quer sobre aquelas imagens apenas sugeridas ao inconsciente do espectador, um pouco como se ele mergulhasse num sonho.

Essa relação que Antonin Artaud estabelece entre teatro e pintura, estes dois geradores de imagens, é bem anterior a esse momento em que, durante uma visita ao Louvre, parado diante do quadro *As filhas de Lot*, é tomado de imediato pelas profundas analogias que descobre entre a deflagração dramática da tela, a **encenação** cósmica do pintor, e as evoluções alucinatórias das bailarinas de Bali, que lhe tinham sido

recentemente reveladas por ocasião da *Exposition Coloniale*.

Muitos anos antes, já em 1924, em resposta à pergunta que lhe fora feita numa enquete sobre *A evolução do cenário*, resposta esta que pode muito bem ser considerada como um seu primeiríssimo manifesto, enfatizava a supremacia da pintura sobre os outros modos de expressão: *Olhem a pintura. Nos dias de hoje, jovens pintores reencontraram o sentido da verdadeira pintura. Pintam jogadores de xadrez ou de cartas que se assemelham a deuses*. Esses deuses com que os pintores fizeram repovoar suas telas são aqueles mesmos que abandonaram o teatro europeu, e cuja ausência veio a ser lamentada por ele numa representação de *Medéia*, a que assistiria logo depois no México. São eles, com toda certeza, que devem reintegrar a cena para que se possa *reencontrar a vida do teatro, em sua total liberdade*; vida que, segundo ele, *está completamente presente no texto dos grandes trágicos, quando o ouvimos com suas cores, quando o vemos com suas dimensões e seu nível, seu volume, suas perspectivas, sua particular densidade*. Cabe justamente ao encenador recriar as condições necessárias para permitir este retorno da grande via trágica e fazer o espectador vibrar a ponto de ouvir com os olhos e ver com os ouvidos. [Pintura, p.106]

Uma relação quase carnal

Desde esta época, condena o cenário, *suas perspectivas chapadas*, e pretende esvaziar a cena de tudo que é *visivelmente falso*; mas como não chegara ainda a hora de denunciar a submissão ao texto, encara-o principalmente como um pretexto para o nascimento de imagens que sejam capazes de devolver ao teatro sua atmosfera perdida: *e, nos entregando a um texto, esquecer de nós mesmos, esquecer o teatro, esperar que cheguem, para fixá-las, essas imagens que nascerão em nós, nuas, naturais, excessivas — e aí segui-las até seu mais extremo limite*.

Quando, finalmente, consegue fundar o Teatro Alfred Jarry, compreende que lhe seria possível pensar em montar ele próprio seus espetáculos e lançar manifestos, tornando públicos assim seus projetos e tendências, bem como o impulso que queria imprimir ao teatro. Constata mais uma vez o atraso em que este se encontrava com relação à pintura ou mesmo em relação ao texto: *as idéias de teatro perderam para nós o brilho, a mordacidade, este caráter de coisa única, inaudita, inteira que ainda se conservam em algumas idéias escritas ou pintadas*.

Entre uma tela e quem a olha, entre um texto e seu leitor, estabelece-se uma comunicação e, às vezes, até mesmo, uma relação quase carnal, mas, a rigor, um pode prescindir do outro. Conseguimos conceber um pintor que construa uma tela só para ele, pela felicidade exclusiva de distribuir formas e cores, ou um escritor que compo- nha, em sua solidão, completamente ignorado por sua época e impulsionado por ur-

gências desconhecidas: foi o que aconteceu, por exemplo, com Isadore Ducasse. Mas, sem público não poderia haver teatro, o público *vindo a tornar-se, aliás, parte integrante do teatro.*

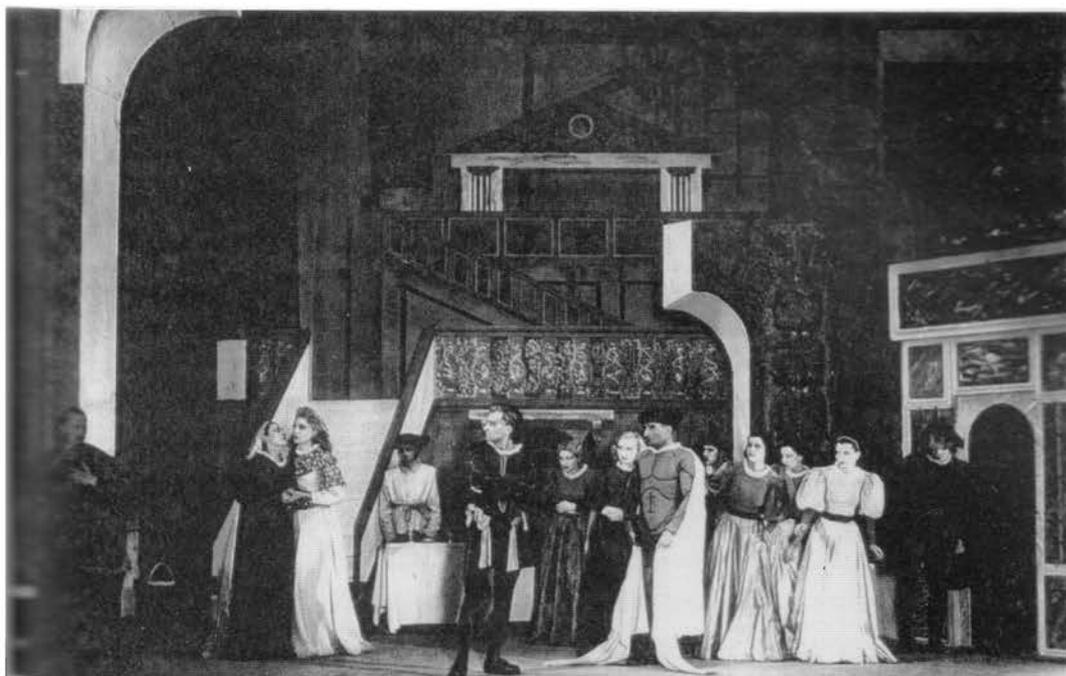
Olhar de Medusa

Para que se transmita esta energia, Antonin Artaud, que sintoniza no teatro uma *verdadeira operação mágica*, conta primordialmente com o poder revelador das imagens, *imagens evidentes, palpáveis, livres de qualquer mácula de uma eterna desilusão.* Estas imagens ele fará surgir desenhando no palco as evoluções dos atores como se fossem linhas que, numa tela, se entrecruzam para atrair o olhar para um ponto preciso em que, pela observação de preciosas regras, desconhecidas e sutis, fazem surgir bruscamente *tudo que existe de obscuridade, de escondido, de irrealizado.* Embora a referência a Freud não apareça quase nunca de forma expressa, tudo se dá como se, dispondo de um conhecimento perfeito das mecânicas do sonho, desencadeasse tudo para que, em cena, *o inconsciente se manifeste numa espécie de projeção material, real.* Daí a importância constante atribuída à imagem; daí, conseqüentemente, esta estreita relação entre o teatro e a pintura. No teatro, porém, a obra é efêmera e só acontece através do movimento. Uma obra cujas imagens se esvanecem logo depois de geradas e não tomam nunca uma forma fixa, motivo pelo qual, certamente, Antonin Artaud insiste tanto em querer abolir o cenário. Já fiz referência a este fato, mas ele, mais de uma vez, retorna à idéia de sua condenação:

tudo aquilo que não é representável exatamente como é, tudo que necessita das ilusões de uma falsa perspectiva, que tenta iludir os sentidos através de uma pintura artificial, tudo isso será banido do palco. O que for apresentado em nossa cena só será tomado em seu sentido direto, literal, nada assumirá, a qualquer título que seja, a aparência de cenário.

Alguns anos mais tarde, nos manifestos do *Teatro da crueldade*, sua posição será ainda categórica: *Não haverá cenário.*

Assim como a pintura com suas dimensões próprias, jogando com elas e podendo pervertê-las à vontade, fornece uma idéia exata do que o teatro deveria ser, da mesma forma a utilização no palco de um cenário, mesmo quando atribuído a um artista de talento, torna-se insuportável porque obriga corpos vivos, tridimensionais, a se moverem, a se deslocarem numa superfície plana e fixa. Evidentemente, o único pintor com direito de subir no palco é o encenador. Ele é quem deve localizar os objetos e as formas que compõem os diversos planos, que nunca devem aprisionar mas, ao contrário, acompanhar os movimentos dos atores; atores que, por sua vez,



Encenação de *Les Cenci*, de Antonin Artaud, no Théâtre des Folies-Wagram, 1935
Foto: Lipnitzki-Roger-Viollet

estarão tão integrados à coloração e à perspectiva cênica, que se tornarão elementos do cenário: *Para este culto bastarão personagens-hieróglifos, vestimentas ritualísticas, manequins de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais do tamanho de homens, objetos de forma e função ignoradas.*

A analogia entre pintura e teatro ficará ainda mais acentuada em *O teatro e seu duplo*. Sem suprimir totalmente a linguagem das palavras, Antonin Artaud quer reduzi-la, atribuindo assim importância maior aos signos, às formas, aos gestos capazes de produzir *uma intensa poesia cênica*. Aquela poesia da qual deseja que o teatro se aproxime, ele a define como uma linguagem espacial e colorida. Gostaria de reencontrar no teatro a efervescência, o fervilhamento, o trágico, o hieratismo de certas obras pintadas. Além de Lucas van den Leyden, refere-se a Bruegel, Bosch, Grünewald, Goya, El Greco. Acreditamos nos *pesadelos da pintura flamenga*, que nos tocam porque *mostram-nos larvas que poderiam aparecer em nossos sonhos*, porque nos fazem mergulhar na estupefação ou no transe. O teatro também deve nos bombardear com imagens que nos levem a crer numa realidade, mas essas imagens poéticas propostas a nossos sentidos devem se identificar com um sonho e serem vividas por nós como um sonho, um sonho que nos atinja de forma tão violenta quanto no *Dulle Griet, esta claridade torrencial e vermelha (que), embora localizada em alguns pontos da tela, parece surgir de todos os lados e, por um procedimento técnico qualquer, bloquear a um metro de distância da tela o olhar medusado do espectador*. E Antonin Artaud constata que em toda a extensão desta tela, *o teatro fervilha*. E fervilha porque, como nos *pesadelos*, temos a sensação de que um perigo nos ameaça por todos os

lados e que o pavor se apodera de nossas entranhas; o encenador igualmente tem de *reintroduzir em cena um pequeno sopro deste grande medo metafísico.*

Ritmos pintados

Na medida em que foram alteradas e desviadas as funções da palavra, cujos poderes tornam-se sutis, e em que a poesia só ganha eficiência se for concreta e a suntuosidade só existe se engendrada pelo visual, com *os atores e o figurino composto verdadeiros hieróglifos vivos e em movimento*, a própria idéia de perigo só se realizando em cena pela *transformação intempestiva, brusca, de uma idéia pensada em imagem verdadeira*, o encenador torna-se um extraordinário artista plástico que dispõe, para compor seu quadro, de elementos em escala humana. A única diferença decorre do fato de que *se as imagens de algumas pinturas de Grünewald ou de Hieronymus Bosch dizem bem o que pode ser espetáculo*, as encenações do pintor são privadas de palavra, mesmo se sua função deixou de ser preponderante, e principalmente de som; o teatro, ao contrário, além desses referidos *ritmos pintados*, pode impor uma ordem a ruídos, músicas, corpos de carne e osso, seus deslocamentos e entrelaçamentos, chega mesmo a utilizar suas manifestações fisiológicas, os odores do sofrimento e do esgotamento. O que não impede que, no *Teatro da Crueldade*, tudo seja pensado em função de uma certa harmonia plástica de que os atores são instrumentos e na qual *cada um de seus movimentos desenha uma linha no espaço, compõe não se sabe que figura rigorosa.*

Durante todo o tempo em que Antonin Artaud desenvolveu esta reflexão sobre o teatro e onde, por sua vez, a pintura, a grande pintura, como vimos, esteve sempre presente, pareceria vão que continuasse exercendo sua habilidade de desenhista, realizando rápidos retratos ou tentando mesmo aperfeiçoar seu traço, uma pessoa que, falando-nos do teatro que pretendia revitalizar, revelava-se pintor de um espaço bem mais ambicioso; alguém que, através da poesia e do sonho, pintava afrescos monumentais que sua imaginação, graças à magia do verbo, tornava integralmente vivas e perceptíveis.

Conflitos exemplares

Fica bastante claro que o roteiro que serviria de ponto de partida para realizar *A conquista do México*, o primeiro espetáculo do *Teatro da Crueldade*, foi consequência direta desta reflexão. Atendia aos objetivos que ele se fixara e correspondia àquele teatro que *recolhe gestos e procura esgotá-los*, que pretende fazer renascer os conflitos exemplares da humanidade, *restituindo-os com todas suas forças e atribuindo a essas forças nomes que saudamos como símbolos.* Mas, com certeza, esses

símbolos só serão percebidos de verdade, só terão seu dinamismo multiplicado e serão capazes de fazer ressurgir no palco essas entidades ou essas forças que nos conduzem e dominam, nos sobressaltam e atemorizam como se fossem deuses totêmicos, na medida em que consigam explodir sob o aspecto de imagens inacreditáveis.

Para Antonin Artaud, *o teatro só pode existir a partir do momento em que o impossível efetivamente começa e em que a poesia apresentada em cena alimenta e aquece em excesso os símbolos criados.*

A extensa e mítica matéria de *A conquista do México*, ao transportar para a cena um choque de civilizações, ao nos tornar testemunhas das *lutas internas de Montezuma*, e ao nos fazer reviver acontecimentos e não seres humanos, poderia ter permitido a Artaud, finalmente, a organização dos conflitos simbólicos e a luta contra forças contrárias, certas explosões de humor e de poesia que, numa representação vibrante e colorida, *através da superposição de imagens e de movimentos levará, por sua vez, através da cumplicidade entre objetos, silêncios, gritos e ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física, baseada em signos e não mais em palavras.*

Infelizmente, este projeto não pôde se realizar e para que tivéssemos uma idéia do que ele queria que o teatro viesse a ser, Antonin Artaud terminou por assumir o compromisso de montar a peça *Os Cenci*, que, segundo ele, embora não fosse ainda o *Teatro da Crueldade*, certamente o preparava.

Duas são as principais diferenças entre este espetáculo e as teorias que o antecederam. Para conseguir um financiamento, para despertar o interesse de mecenas e patrocinadores, um roteiro do tipo *A conquista do México* mostrava-se insuficiente e Antonin Artaud teve então de curvar-se à hegemonia do texto. Atenuou os efeitos desta concessão escolhendo o assunto do drama e escrevendo, ou melhor, reescrevendo um drama criado outrora por Shelley, adaptando-o às necessidades e às exigências da encenação que previra. Além do mais, acrescentou alguns elementos complementares, cheios da veracidade aparente da crônica, recolhidos em Stendhal. No entanto, se examinarmos o texto de perto, localizaremos aqui e ali algumas passagens, algumas ações e técnicas de apresentação que são exclusivamente dele. É também provável que tenha sido obrigado a realizar sucessivas mudanças na encenação originalmente prevista, mas não sabemos ao certo se essas mudanças devam ser atribuídas a imperativos de ordem financeira ou técnica, a deficiências de alguns intérpretes ou a uma cruel ausência de tempo. No entanto, tem-se certeza de que, no início, os manequins tinham na peça uma função que não se pode considerar sem importância, longe disso: *Alguns manequins participarão de Os Cenci. E, dessa forma, atinjo o Teatro da Crueldade através de vias transversas e simbólicas. (...) Tudo que se relacionar com lamentação, rancor, remorso, angústia ou reivindicação será formulado por*

manequins e do início ao fim da peça poderá ser vista uma linguagem de gestos e signos, na qual as inquietações de nossa época estarão reunidas numa espécie de violenta manifestação.

No entanto, os manequins, cuja importância visual fora enfatizada em mais de um texto de *O teatro e seu duplo* e cuja concepção obedecia a inspirações tanto de ordem primitiva quanto pictural, desapareceram totalmente do espetáculo, sem que se conheçam as razões ou os motivos de seu desaparecimento.

Sombria grandeza

Os Cenci reservam ainda uma outra surpresa, se levarmos em conta os posicionamentos de Antonin Artaud quanto aos cenários e algumas de suas freqüentes declarações a esse respeito: *O cenário será composto pelos próprios personagens, aumentados até atingirem o tamanho de manequins gigantescos por intermédio de áreas de luzes em movimento, incidindo sobre objetos e máscaras em constante deslocamento.* Artaud solicitou a intervenção de um pintor, a quem encomendou figurinos e cenários, cenários especialmente realistas e, conforme depoimentos de participantes da montagem, que o obrigaram a mandar derrubar a entrada do Folies-Wagram, porque as portas do teatro não eram largas o suficiente para deixarem passar alguns elementos maciços construídos para o espetáculo.

Pouco tempo antes, Antonin Artaud tinha assistido, no Teatro dos Champs-Élysées, a uma representação de *As you like it*, na encenação de Barnovski. Os cenários de Balthus o entusiasmaram e pareceram corresponder a tudo que procurava: *As florestas de Balthus neste espetáculo são profundas, misteriosas, cheias de sombria grandeza. São diferentes das outras florestas de teatro, pois contém trevas e um ritmo que fala à alma; por trás das árvores e das luzes, evocam gritos, palavras, sons; são concepções imaginárias mas sentimos nelas o espírito que respira.*

Pelos desdobramentos do desenho e da cor que Balthus conseguia em cena, teve de reconhecer nele um seu duplo, e talvez por esse motivo tenha lhe confiado a parte plástica de *Os Cenci*, peça que Artaud também coloca sob o signo da pintura. Mas, desta vez, os referentes são Burne-Jones e Dante-Gabriel Rossetti. E a exemplo de Roger Désormière, que ficou encarregado da sonoplastia (ruídos, sons e música), Balthus trabalha em estreita colaboração com Antonin Artaud, tendo este atribuído uma importância especial ao fato de o pintor *conhecer o aspecto simbólico das formas e nada ignorar a respeito da simbologia das cores.* O próprio Antonin Artaud enfatiza que compete a Balthus não apenas a função de construir os cenários, mas também a de tratar os rostos e os corpos dos atores, a exemplo do que faria com os personagens de um quadro: *Balthus pintou Iya Abdy da mesma forma que um primi-*

tivo teria pintado um anjo; com mão segura, com idêntica compreensão dos espaços, das linhas, dos vazios, das luzes que compõem o espaço; e, no retrato elaborado por Balthus, Iya Abdy está viva: ela grita como uma figura em relevo daquelas que aparecem girando num conto de Achim d'Arnim. / É o rosto de Iya Abdy, são suas mãos que a luz devora, mas também um outro ser, que é Balthus, que parece ter se colocado por baixo deste rosto e por dentro deste corpo, como um feiticeiro que capturasse uma mulher e sua alma, e no mesmo instante fosse apunhalado em seu leito. / E este mesmo Balthus, que faz de Iya Abdy um fantasma misteriosamente encarnado, criou para minha peça *Os Cenci* um cenário como que destinado a fantasmas, grandioso como uma ruína sonhada ou como uma escada desmesurada.

Para a elaboração deste espetáculo, parece ter reencontrado aquela atmosfera dos grandes períodos em que os pintores trabalhavam cercados de discípulos que lhes eram mais ou menos próximos. Imaginemos o *atelier*: nele, o encenador é incontestavelmente o chefe; o músico e o pintor, artesãos cheios de privilégios.

O que acabo de relatar pode parecer muito distante daqueles desenhos a que me referi no início do texto. Total engano.

Após *Os Cenci*, talvez porque a seus olhos esta peça tenha sido, em parte, uma tentativa bastarda, o teatro, no entender de Antonin Artaud, sumira dos palcos europeus nos anos entre as duas guerras; uma época que, afinal de contas, não demonstrara o menor interesse por ele. E depois do México, da Irlanda e de nove anos que passara internado, qualquer espetáculo apresentado num teatro pomposo, diante de espectadores enterrados em suas poltronas ou com suas nádegas esmagadas em arquibancadas, parecia-lhe um acontecimento sem importância, a quilômetros de distância do verdadeiro teatro: *o teatro de verdade sempre me pareceu a prática de um ato perigoso e terrível; / aliás, de forma idêntica, tanto deve ser eliminada a idéia de teatro e de espetáculo / quanto a idéia de qualquer ciência, de qualquer religião ou de qualquer arte.*

Antonin Artaud é quem nos afirma que o único ato teatral digno deste nome é a transformação do corpo, a transformação do corpo de cada um em si próprio, bem como o ato de refazer e de lançar corpos: *O ato de que estou falando visa à transformação verdadeira, tanto orgânica quanto física, do corpo humano. / Por quê? / Porque o teatro não é esta ostentação cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, / mas este cadinho de fogo e carne de verdade em que anatomicamente, / pisando-se ossos, membros e sílabas, / se refazem os corpos, / e se apresenta / fisicamente e ao natural / o ato sintético de fazer um corpo.*

Ora, os desenhos que Antonin Artaud expõe a nosso olhar conseguem ser outra coisa além de corpos refletidos por ele? Corpos que perseguem, para além da

folha em que sua mão os recriou, burilou e aproximou de uma existência mais concreta, formas e corpos que se originam de *um ato de gênese verdadeira*, que é tudo que o teatro deveria ser? [Retrato de Paule Thevenin, p.106]

Na hora em que desembarca cedinho de manhã na Estação de Austerlitz, finalmente libertado de Rodez, o teatro está todo nele, está em cada um de seus gestos, em cada um de seus cânticos mágicos; o teatro são os poemas que ele declama, a conferência que deveria pronunciar no Teatro do Vieux-Colombier, que ele aliás termina apenas por grunhir, incapaz de dizer o texto que preparara, pois mesmo um ato público desta natureza parece-lhe totalmente inadequado e inútil; o teatro é aquele personagem que veste um velho casacão preto, de boina na cabeça, que se isola numa mesa do Flore ou do Dôme e escreve e desenha sem se importar com o que acontece em volta; o teatro nos aprisiona em cada página dos cadernos em que escreve sem parar, como que acossado, atormentado pelo tempo; o teatro é a vida intensa e acelerada de sua letra, é o programa de rádio que Artaud prepara para ser levado ao ar, ele próprio um dos atores, com certeza o mais prodigioso deles; programa de rádio que a direção imbecil da emissora terminará por proibir. O teatro é cada um dos desenhos, cada um dos retratos cujas linhas ele perfura, cujos relevos obtidos por seu polegar ele acentua quebrando o grafite sobre o papel, e sua mais bela encenação é, certamente, o desenho em que mais trabalhou, aquele em que dizia representar a projeção do verdadeiro corpo. O teatro se refugiou inteiro em seu corpo, que sofreu a reclusão, a desnutrição, os eletrochoques, a terrível promiscuidade e as intimidades da internação, este corpo magro, ressequido, este rosto encovado de boca desdentada, mas cuja nobreza, cujo esplendor e imponência superaram todas as sevícias. É o teatro que ouvimos vibrar em sua voz que soube disciplinar de forma tão espantosa, podendo passar do grave mais pesado, mais rouco, ao agudo mais lancinante; o teatro está no braço que acompanha seus pausados sortilégios, batendo numa tora de madeira com uma faca, com um atizador de fogo ou com um enorme e pesado martelo; o teatro está na dança surpreendente de todo seu corpo: *O Teatro da Crueldade quer que as pálpebras dançam ao mesmo tempo que os cotovelos, as rótulas, os fêmures e os artelhos, e que tudo possa ser visto.*

.....
In Théâtre en Europe n° 11, julho 1986. Paris, p. 101-6.

Texto da conferência apresentada pela autora na abertura do Evento Artaud, organizado nos dias 8, 9 e 10 de maio de 1988 pelo Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Todas as citações são de autoria do próprio Antonin Artaud.

.....
Walder Virgulino de Souza, doutorando do Institut d'Etudes Théâtrales - I.E.T - da Universidade da Sorbonne Nouvelle - Paris III; mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

UMA REPRESENTAÇÃO POSSÍVEL DE PAULE THEVENIN: FILMEM, POR FAVOR, APENAS MINHAS MÃOS...

· · · · WÄLDER VIRGÜLINO DE SÓUZA

Em 25 de fevereiro de 1948, uma semana antes de morrer, Antonin Artaud escreve uma carta à sua grande amiga Paule Thevenin, onde desabafa:

*Paule, estou triste e desesperado,
dói-me o corpo todo de alto a baixo,
mas tenho sobretudo a impressão de que toda a gente
ficou decepcionada com o meu programa.
Onde houver máquina
sempre haverá o abismo e o nada,
há uma interposição técnica que deforma e aniquila
aquilo que fazemos [...]
por isso [...] doravante vou consagrar-me
exclusivamente ao teatro
tal como o concebo,
um teatro de sangue,
um teatro que em cada representação faça ganhar
corporalmente
qualquer coisa tanto àquele que representa como àquele
que vem ver representar,
aliás não se representa, age-se.
O teatro é na realidade a gênese da criação.
Assim se fará [...]*¹

E conta a Paule, no final da carta, que tivera uma visão e conseguira identificar todos aqueles que o seguiriam a partir daquela data e divulgariam sua obra. Paule Thevenin, autora do ensaio apresentado a seguir, foi um desses fiéis seguidores de Antonin Artaud e, talvez, o mais importante deles.

No final de 1947, entre os dias 22 e 29 de novembro, ainda bem jovem, já participara, como atriz, ao lado de Maria Casarès, de Roger Blin e do próprio Artaud,

da gravação do programa de rádio a que ele se referia na carta, e em que pretendia transmitir seu poema *Para acabar de vez com o juízo de deus*. A transmissão do programa, no entanto, definitivamente proibida em fevereiro de 1948, fez o poeta acreditar no repúdio de todos e na destruição de quaisquer de seus projetos futuros. Acabara de descobrir, desde o início do mês, que estava com um câncer no reto, inoperável, e Paule, por causa disso, tornou a levá-lo para sua casa, como sempre o fizera ao longo dos anos de 1946 e 1947, para que não se sentisse sozinho; lá, ele fizera inúmeros desenhos dela e de toda sua família. Loulou Pastier, o irmão mais novo de Paule, seguindo-o por toda parte, conseguira tirar mais de duzentas fotos de Artaud, inclusive aquela, misteriosa, em que aponta com um lápis para o centro de suas próprias costas.

No dia 4 de março, ele é encontrado morto na Casa de Saúde de Ivry, onde morava, sentado na cama e segurando um sapato. Na véspera, estranhamente, como se prenunciasse sua morte, pedira à Paule que se comprometesse a organizar e editar os milhares de manuscritos que continham o conjunto de sua obra ainda não publicada.

A partir de então e até o final de sua vida — Paule Thevenin faleceu em 1993 — dedicou-se integralmente à divulgação de toda a obra de Artaud — não só os textos teóricos teatrais mas inúmeros volumes com o conjunto da obra poética, permeada de interrogações sobre o significado do fazer literário.

Inicia-se, assim, a grande questão judicial que, durante mais de quatro décadas, acompanhará a publicação de cada volume das *Obras completas* e se constituiu em um dos grandes escândalos literários do século XX. De um lado, a família de Artaud denunciando o que considerava o seqüestro dos manuscritos originais; de outro, os amigos, entre eles Paule Thevenin, que se referiam ao direito moral de fazerem respeitar o testamento do escritor. Apesar do longo processo, Paule nunca interrompeu o complexo e minucioso trabalho de decifração dos ilegíveis manuscritos — em que a letra de Artaud misturava-se a traços e desenhos num intrincado labirinto hieroglífico — e conseguiu a publicação, na editora Gallimard, de mais de trinta volumes englobando o conjunto de sua obra: os textos surrealistas, todos os poemas, sua correspondência, as conferências, os roteiros cinematográficos e todos os artigos publicados na imprensa. De sua obra teórica sobre o teatro, seis tomos foram organizados: os tomos II e III sobre o Teatro Alfred Jarry; os tomos IV e V, abrangendo *O teatro e seu duplo*, *Os Cenci* e os manifestos do *Teatro da Crueldade*; tomo VIII com as conferências que Artaud fez no México e, finalmente, o tomo XIII com o texto *Para acabar de vez com o juízo de deus e do teatro da crueldade*.

Em 1986, Paule Thevenin publicou, com Jacques Derrida, *Antonin Artaud, Dessins et Portraits*, incluindo a obra plástica integral, desde os primeiros desenhos e

retratos que Artaud começara a criar, entre 1918 e 1920, na fase em que estivera internado na clínica do dr. Dardel. É neste livro que Paule Thevenin, em seu ensaio *La recherche d'un monde perdu (A busca do mundo perdido)*, descreve como Artaud, nos meses de novembro e dezembro de 1946, concluiu um dos desenhos em que a retratava:

*O processo durou vários dias. O resultado foi surpreendente, magnífico, mas aterrorizador. Antonin Artaud olhou-me, fixou os olhos, a seguir, no desenho; tornou a olhar-me e declarou: “Dei-lhe o rosto próprio de um antigo império dos tempos bárbaros”. E era verdade. Lamento não poder ver este retrato hoje [...] pois tenho a impressão de que Antonin Artaud revelara nele uma extraordinária premonição, pois seu desenho revelara, com anos de antecedência o rosto que a vida reservara para mim.*²

Em 1993, no ano de sua morte, Paule Thevenin foi convidada pelos diretores Gérard Mordillat e Jérôme Prieur para participar, com os demais remanescentes do grupo de amigos íntimos de Artaud, de um filme sobre os dois últimos anos do escritor, intitulado *A verdadeira história de Artaud le Môme*. Gérard Mordillat deu um depoimento em que ressaltou a importância do trabalho de Paule:

Sem ela, sem sua amizade, não poderíamos ter realizado o filme; ele não teria qualquer sentido. Paule Thevenin salvou a obra de Artaud; salvou os manuscritos, os desenhos, impediu sua dispersão, a especulação e o comércio. Quando Artaud morreu, as Obras completas não passavam de um ou dois volumes; hoje, graças a ela, poderemos ler trinta e dois ou trinta e cinco. E conseguiu realizar isso tudo num anonimato quase completo.

O outro diretor do filme, Jérôme Prieur, concluiu: *Além do mais, ela não queria que a filmássemos! Pedia-nos que filmássemos apenas suas mãos...*³

.....
¹ ARTAUD, Antonin. *Para acabar de vez com o juízo de deus* seguido de *O teatro da crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: &etc, 1975, p. 95-6.

² THEVENIN, Paule. *La recherche d'un monde perdu* in THEVENIN, Paule e DERRIDA, Jacques. *Antonin Artaud, Dessins et Portraits*. Paris: Gallimard, 1986, p. 36.

³ MORDILLAT, Gérard e PRIEUR, Jérôme. *La véritable histoire d'Artaud le Môme*. Paris: La Sept Vidéo. 1993, p. 5-6.

O LEGADO DE JACKSON POLLOCK

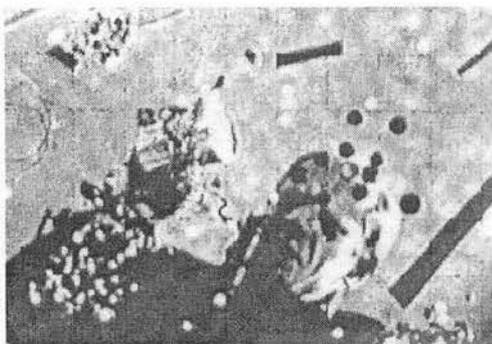
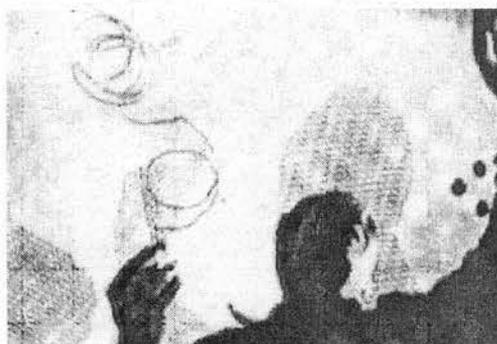
ALLAN KAPROW

TRADUÇÃO DE CECÍLIA COTRIM DE MELLO

A trágica notícia da morte de Pollock (1912-1956), há dois verões, entristeceu profundamente muitos de nós. Sentimos não apenas a morte de uma grande figura humana, mas uma perda mais profunda, como se algo em nós também tivesse morrido. Éramos parte dele: ele foi, talvez, a corporificação de nosso desejo de libertação absoluta, e do sonho que secretamente mantínhamos de fazer tábula rasa de tudo. Víamos em seu exemplo a possibilidade de um frescor surpreendente, uma espécie de cegueira extática.

Mas havia também um outro lado, mórbido, do sentido de sua existência. **Morrer no auge**, no caso de um artista moderno como Pollock, era para muitos, creio eu, algo implícito em sua obra, antes de sua morte. Essa estranha implicação foi o que tanto nos comoveu. Lembrávamos de um Gogh e Rimbaud. Mas agora era nossa vez, e um homem que muitos de nós conheciam. Esse aspecto do sacrifício final do artista, ainda que não fosse uma idéia nova, parecia em Pollock terrivelmente moderno, e nele, a afirmação e o ritual eram tão fortes, tão abrangentes e de tal modo se impunham — tanto em termos de escala quanto em ousadia —, que, quaisquer que fossem nossas convicções pessoais, não poderíamos deixar de ser afetados por seu espírito.

Esse aspecto de sacrifício em Pollock foi o que provavelmente nos levou à

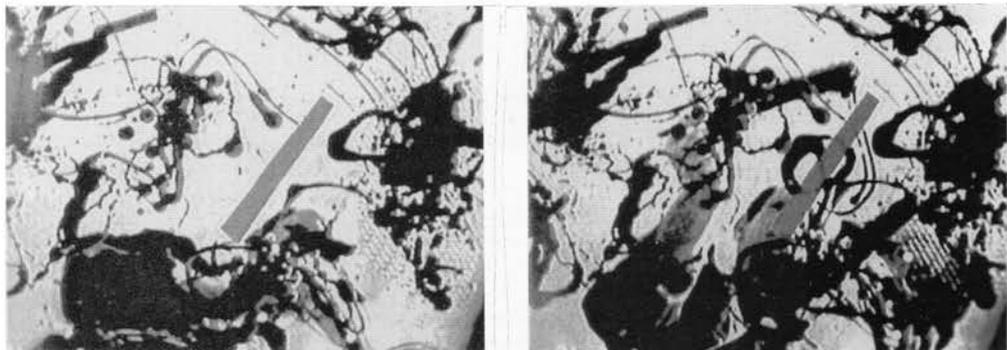


depressão. A tragédia de Pollock foi mais sutil que sua morte, pois ele não morreu no auge. Não pudemos deixar de perceber que durante os últimos cinco anos de sua vida sua força diminuiu, e que durante os últimos três anos ele quase não trabalhou. Ainda que, sob a luz da razão, todos soubessem que o homem estava muito doente (sua morte foi sem dúvida uma interrupção que o poupou de certos sofrimentos futuros), e que não teria morrido como as virgens da fertilidade de Stravinsky — no momento mesmo da criação/aniquiação — não pudemos escapar da tendência perturbadora (metafísica) que conectava diretamente sua morte à arte. E essa conexão, em vez de enaltecedora, era, de certo modo, inglória. Se o fim devia chegar, chegou no momento errado.

Não parecia perfeitamente claro que a arte moderna em geral estava em declínio? Ou ela teria se tornado monótona e repetitiva como estilo **avançado**, ou então um grande número de pintores engajados na arte moderna retornavam a formas anteriores. A América celebrava um movimento de **sanidade na arte**, e as bandeiras eram hasteadas. Assim — pensávamos — Pollock era o centro de um grande fracasso: a **Nova arte**. Sua luta heróica teria sido em vão. Mais do que levar à liberdade prometida no início, essa luta teria provocado não apenas a perda de poder e a possível decepção de Pollock, como também a sensação de que nada mais havia a ser feito. E aqueles de nós que ainda resistiam a essa verdade iriam acabar do mesmo modo, dificilmente no auge. Assim pensávamos em agosto de 1956.

Porém, mais de dois anos se passaram desde então. O que sentíamos na época era bastante genuíno, mas nossa homenagem, se chegou a haver uma, foi limitada. Foi por certo uma reação humanamente compreensível da parte daqueles de nós que eram devotados aos artistas mais avançados, e que sentiram o choque de ter sido abandonados à própria sorte. Mas não parecia que Pollock tivesse realmente realizado algo, tanto por sua atitude quanto por seus verdadeiros dons, que iam muito além dos valores reconhecidos e apreciados por artistas e críticos sensíveis. O ato de pintar,

Quatro momentos de uma performance de Pollock pintando sobre vidro



o novo espaço, a marca pessoal que gerou sua forma e significado próprios, o entrelaçamento sem fim, a grande escala, os novos materiais, são agora clichês nos departamentos das faculdades de arte. As inovações foram aceitas. Elas estão começando a fazer parte dos manuais para estudantes.

Mas algumas implicações inerentes a esses novos valores não são tão fúteis quanto pensávamos; esse tipo de pintura não precisa ser chamado de **o estilo trágico**. Nem todos os caminhos dessa arte moderna levam a idéias de finalidade. Eu ousou dizer que Pollock teria percebido isso vagamente, mas que, devido a sua doença ou a outras razões, foi incapaz de reagir.

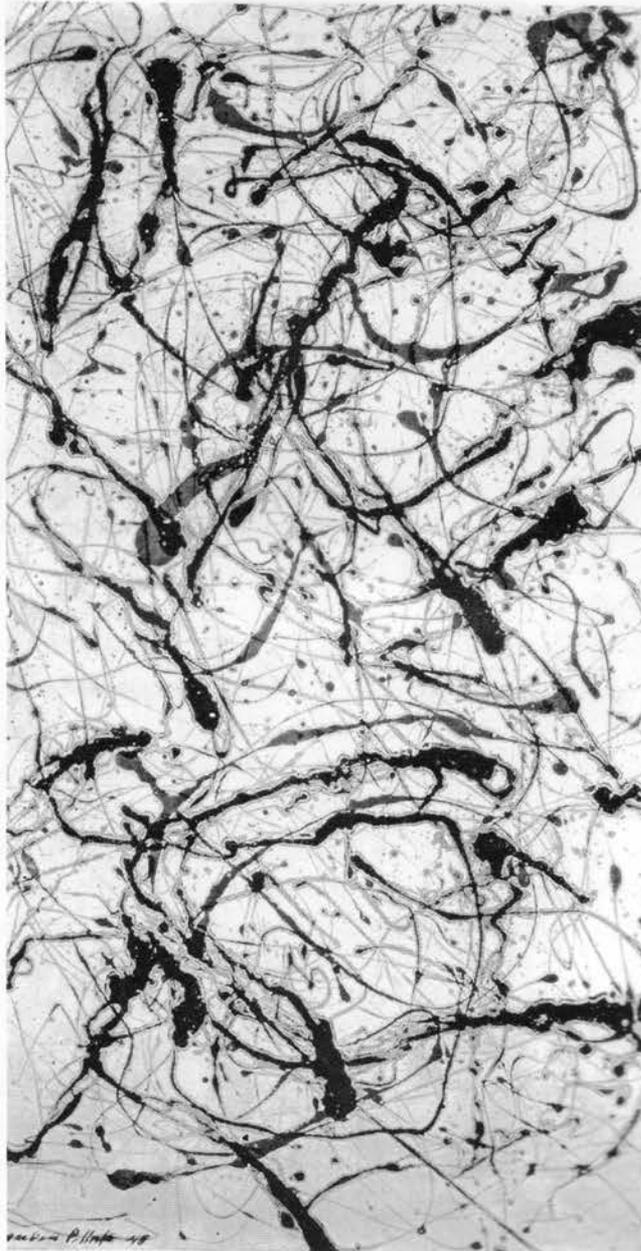
Ele realizou pinturas magníficas. Mas também destruiu a pintura. Se examinarmos algumas das inovações mencionadas acima, talvez seja possível ver como isso se deu.

Tomemos como exemplo o ato de pintar. No curso dos últimos setenta e cinco anos, o movimento aleatório da mão sobre a tela ou sobre o papel tornou-se cada vez mais importante. As pinceladas, as manchas, as linhas, os pontilhados tornaram-se cada vez menos ligados aos objetos representados e passaram a existir por si mesmos, de modo auto-suficiente. Mas, a partir do Impressionismo e talvez até Gorky, a idéia de uma **ordem** dessas marcas ainda era bastante explícita. Mesmo o Dada, que pretendia libertar-se de considerações tais como a **composição**, obedecia à estética Cubista. Uma forma colorida equilibrava (ou modificava ou estimulava) outras que, por sua vez, jogavam contra (ou a favor) da tela inteira, levando em conta suas dimensões e sua forma — na maioria dos casos, conscientemente. Em suma, as relações das partes com o todo, ou entre as partes, por mais tencionadas que fossem, constituíam ao menos cinquenta por cento do fazer de uma pintura (na maioria das vezes, constituíam bem mais, talvez noventa por cento). Em Pollock, entretanto, a assim chamada dança do *dripping*, e do que mais viesse a participar do fazer da obra, deu a seu gesto imediato um valor quase absoluto. Pollock foi encorajado a isso pelos pintores e poetas surrealistas, mas, diante de sua obra, a desses últimos é uniformemente **artificial, arranjada**, e plena de *finesse* — aspectos do controle exterior e do treino. Com a ampla tela estendida no chão — o que tornava difícil para o artista visualizar a totalidade ou mesmo uma extensa seção das **partes** —, Pollock podia de fato afirmar que estava **dentro** de sua obra.¹ Aqui, o automatismo do ato deixa claro que não se trata do antigo ofício da pintura, mas de algo que talvez esteja na fronteira do próprio ritual, e que acaba por empregar a tinta como um de seus meios. (Os surrealistas europeus talvez tenham usado o automatismo como um ingrediente, mas não podemos afirmar que eles o praticaram de modo realmente sincero. De fato, dentre os surrealistas, somente os escritores — e apenas poucos — tiveram algum sucesso nes-

se caminho. Retrospectivamente, a maioria dos pintores surrealistas parece derivar de um tratado de psicologia ou de seus próprios pares: as vistas vazias, o naturalismo de base, as fantasias sexuais e as superfícies desoladas tão características desse período impressionaram a maioria dos artistas americanos como um conjunto de clichês pouco convincentes, que mal chegavam a ser automáticos. E, mais do que os outros ligados aos surrealistas, talentos verdadeiros como Picasso, Klee e Miró participavam da mais estrita disciplina do cubismo; talvez esteja aí a razão pela qual suas obras nos pareçam, paradoxalmente, mais livres. O Surrealismo atraiu Pollock mais como uma atitude do que como um conjunto de exemplos artísticos.)² [ver quadro p. 107]

Mas quando eu falava do gesto imediato, distinguindo-o do processo de julgar cada movimento feito sobre a tela, empreguei a expressão **quase absoluto**. Pollock, interrompendo seu trabalho, julgava seus atos com muito cuidado e perspicácia, demoradamente, antes de proceder a outro ato. Ele conhecia a diferença entre o bom e o mau

Black, white and gray, de Pollock, 1948



gesto. Era sua consciência artística em ação, e ela tornou-o parte da comunidade tradicional de pintores. Porém, a distância entre as obras relativamente autocontidas dos europeus e as aparentemente caóticas, desordenadas, dos americanos, poderia no máximo indicar uma tênue ligação entre **pinturas**. (E, de fato, Jackson Pollock jamais teve realmente uma sensibilidade pictórica *malerisch*. Os aspectos pictóricos de seus contemporâneos, tais como Motherwell, Hofmann, de Kooning, Rothko, e mesmo Still, podem revelar ora uma deficiência ora um caráter libertador em Pollock. Considero o segundo elemento como o mais importante.)

Estou convencido de que para compreender propriamente o impacto de Pollock precisamos ser acrobatas, oscilando constantemente entre uma identificação com o corpo e as mãos que lançavam a tinta e estavam **dentro** da tela, e uma submissão às marcas objetivas, deixando-nos envolver e assaltar por elas. Essa instabilidade está de fato distante da idéia de uma pintura **completa**. O artista, o espectador, e o mundo exterior interrelacionam-se plenamente aqui. (E se lançarmos uma objeção quanto à dificuldade de compreensão, estaremos pedindo muito pouco da arte.)

Há, ainda, a Forma. Para segui-la, é preciso desvencilhar-se da idéia usual de **Forma**, isto é, com começo, meio, e fim, e de qualquer variante deste princípio — como a fragmentação. Não se entra em um quadro de Pollock por nenhum lugar particular (ou por cem lugares). Todo lugar é um lugar, e entramos e saímos quando e por onde pudermos. Essa descoberta levou a considerações segundo as quais sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente — uma boa indicação de como Pollock ignorava os limites do campo retangular em favor de um *continuum* que seguia em todas as direções simultaneamente, **para além** das dimensões literais de qualquer obra. (Apesar da evidência indicar um relaxamento do ataque quando Pollock chegava às bordas de muitas de suas telas, em seus melhores trabalhos ele compensava isso virando sobre as costas do chassi uma parte considerável da superfície pintada). Os quatro lados da obra são então uma abrupta interrupção da atividade, que nossa imaginação faz seguir indefinidamente, como se recusasse o caráter artificial de um **fim**. Em trabalhos mais antigos, a borda era uma cesura muito mais precisa: aqui termina o mundo do artista; para além dele começa o mundo do espectador e a **realidade**.

Aceitamos essa inovação como válida porque o artista compreendeu com perfeita naturalidade **como fazer isso**. Empregando um princípio interativo, constituído de alguns poucos elementos altamente carregados, sob constante variação (improvisando, como em muitas músicas da Ásia), Pollock nos dá uma unidade em *all-over* e ao mesmo tempo um meio de responder continuamente ao frescor de sua escolha pessoal. Mas essa forma nos oferece um prazer igualmente forte pelo fato de participarmos de um delírio, um adormecimento das faculdades da razão, uma perda do **eu**

no sentido ocidental do termo. Essa estranha combinação de extremo individualismo e perda do eu torna a obra especialmente potente, mas também indica uma referência psicológica provavelmente mais ampla. É por esta razão que toda alusão a Pollock como o criador de texturas gigantesca é totalmente falsa. Eles erraram o alvo, e o mal-entendido deve seguir.



Jackson Pollock

Mas dada uma orientação apropriada, uma galeria de tamanho médio com as paredes totalmente cobertas por suas obras ofereceria as condições possíveis para captar-se o sentido mais profundo e completo da arte de Pollock.

Há ainda a Escala. A opção de Pollock por enormes telas teve várias consequências, dentre as quais a mais importante para nossa discussão é que sua pintura em escala mural deixou de ser pintura e tornou-se arte ambiental. Diante de uma pintura, nosso tamanho em relação ao do quadro influencia profundamente nossa disposição a sacrificar a consciência de nossa existência temporal. A opção de Pollock por grandes formatos faz com que sejamos confrontados, atacados e absorvidos. Mas não devemos confundir o efeito dessas telas com o das centenas de pinturas em grande formato realizadas na Renascença, que glorificavam e idealizavam o mundo cotidiano familiar ao espectador, e que freqüentemente faziam com que a sala se prolongasse na pintura, por meio do *trompe-l'oeil*. Pollock não nos desperta tal familiaridade, e nosso mundo cotidiano de hábitos e convenções é substituído por aquele criado pelo artista. Invertendo o movimento descrito acima, é a pintura que se prolonga na sala. E isso leva a meu último ponto: o Espaço. O espaço dessas criações não é **claramente** palpável enquanto tal. Sentimo-nos envolvidos pela trama da obra até um certo ponto, e, seguindo os entrelaçamentos de linhas e de manchas, podemos experimentar um tipo de extensão espacial. Mas, ainda assim, esse espaço é uma alusão até mesmo mais vaga do que as poucas polegadas de leitura de espaço que um trabalho cubista permite. Talvez a necessidade de identificação com o processo, com a realização da obra, distraia nossa atenção quanto ao que está à frente e atrás, tão importantes na arte tradicional. Mas o que podemos perceber com mais clareza, creio eu, é que a pintura inteira precipita-se sobre nós em direção à sala (somos mais participantes do que observadores). Assim, é possível compreender Pollock como o resultado final de um movimento gradual que, a partir do espaço profundo dos séculos XV e XVI, chega à construção sobre a superfície da tela das colagens cubistas. No presente caso, a pintura é de tal modo exteriorizada que a tela não é mais um ponto de referência.

Logo, ainda que penduradas na parede, essas marcas nos envolvem da mesma maneira que envolveram o artista em ação durante o trabalho, tão estreita é a correspondência entre seu impulso e a arte que dele resulta.

Temos então uma arte que tende a perder seus limites, que tende a preencher nosso mundo com sua própria existência, uma arte cujo significado, a aparência, o impulso, parecem romper radicalmente com as tradições dos pintores desde ao menos os gregos. A quase destruição dessa tradição por Pollock pode bem significar o retorno a um ponto em que a arte estava mais envolvida com o rito, a magia e a vida, do que como a conhecemos em nosso passado recente. Assim, esse seria um passo extremamente importante, e o que melhor responderia às queixas daqueles que querem que ponhamos na arte um pouco de vida. Mas o que devemos fazer agora?

Há duas alternativas. Uma é continuar nesse caminho. É provável que boas **quase-pinturas** possam ser realizadas a partir de variações dessa estética de Pollock sem que haja ruptura, ou que sua arte seja ultrapassada. A outra alternativa é deixar totalmente de pintar — entendo por isso o simples plano retangular ou oval que conhecemos. Vimos como o próprio Pollock quase chegou a isso. Nesse processo, ele chegou a alguns novos valores extremamente difíceis de se analisar, mas que devem ser levados em conta. Dizer que ele descobriu fenômenos como a marca, o gesto, a tinta, a cor, a dureza, a fluidez, a tinta escorrida, a interrupção, o espaço, o mundo, a vida, a morte, pode soar ingênuo. Todo artista digno desse nome **descobriu** essas coisas. Mas a descoberta de Pollock parece peculiarmente fascinante em sua simplicidade e franqueza. Para mim, ele era surpreendentemente infantil; era capaz de envolver-se com sua arte como um grupo de fatos concretos vistos pela primeira vez. Havia, como eu já disse antes, uma certa cegueira, uma crença muda em tudo o que ele fez, até o fim. Espero sinceramente que isso não seja visto como um fato anódino. Poucos indivíduos têm a sorte de possuir a intensidade desse tipo de conhecimento, e espero que, em um futuro próximo, seja realizado um estudo cuidadoso sobre esse aspecto (talvez) zen da personalidade de Pollock. Mas agora, em todo caso, pode-se considerar que, salvo raras exceções, a arte ocidental tende a depender cada vez mais de desvios para realizar-se, dando a mesma ênfase às **coisas** e às **relações** entre elas. A crueza de Jackson Pollock não é entretanto bruta; é manifestamente franca, não cultivada, não corrompida pelo treino, pelos segredos do ofício ou pela *finesse* — uma franqueza que os artistas europeus admirados por ele buscavam — e que alguns deles alcançaram, ao menos em parte. Mas Pollock possuía a franqueza por natureza, e jamais teve que buscá-la. Isso por si só seria suficiente para ensinar-nos algo.

É isso aconteceu. Pollock, assim como o vejo, deixou-nos no momento em que devíamos começar a refletir sobre o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, e

mesmo a espantarmo-nos com eles: desde nossos corpos, roupas, casas, até a extensão da Rua 42. Não contentes com a sugestão, pela pintura, de nossos outros sentidos, vamos usar as substâncias específicas da visão, som, movimentos, pessoas, odores, tato. Objetos de toda sorte são os meios da nova arte: tinta, cadeiras, comida, luz elétrica, neon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes e mil outras coisas que a geração atual de artistas descobrirá. Esses criadores temerários vão não apenas mostrar — como se pela primeira vez — o mundo que nos envolve desde sempre mas que havíamos até agora ignorado, mas vão também revelar acontecimentos e eventos totalmente insólitos, encontrados nas latas de lixo, nos arquivos de polícia, nos *halls* de hotéis; vistos nas vitrines de loja e nas ruas; sentidos em sonhos e em acidentes atroz. Um cheiro de morangos amassados, a carta de um amigo, ou um anúncio de Drano; três batidas na porta, um rabisco, um suspiro ou uma voz monótona, uma luz cegante em *staccato*, um chapéu-coco — tudo se tornará material para essa nova arte concreta.

Os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer *eu sou pintor*, ou *poeta*, ou *dançarino*. Eles são simplesmente **artistas**. Tudo que faz parte da vida se abrirá para eles. Eles vão descobrir nas coisas ordinárias o significado do ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas apenas afirmarão seu significado real. A partir do nada, eles inventarão o extraordinário, e talvez também o nada. As pessoas ficarão encantadas ou horrorizadas, os críticos irão confundir-se ou divertir-se, mas esses serão, estou certo, os alquimistas dos anos 60.

.....
Allan Kaprow, 1927, Atlantic City — New Jersey. Professor da Universidade da Califórnia, San Diego.

.....
Cecília Cotrim M. de Mello, professora de História da Arte da PUC-Rio e pesquisadora do CNPq.

.....
¹ [N.T.] Em *My painting in Possibilities* nº 1, inverno 1947/48, Pollock declara: *Minha pintura não vem do cavalete. Eu raramente estico a tela no chassi antes de pintar. Prefiro fixar a tela diretamente na parede ou no chão. Eu preciso da resistência de uma superfície dura. Com a tela no chão, sinto-me mais à vontade. Sinto-me mais próximo da pintura, tenho a impressão de fazer parte dela, pois posso movimentar-me a sua volta, trabalhar nos quatro lados da tela, e estar literalmente dentro da pintura. É um método parecido com o dos pintores índios que trabalhavam sobre a areia [...] Quando estou dentro de minha pintura, não tenho consciência do que faço. Somente após um período de tomada de consciência é que posso ver em que ponto do trabalho estou.*

² [N.T.] Em entrevista publicada pela *Arts and Architecture* de fevereiro de 1944, três meses após sua primeira exposição individual em Nova York, na galeria Art of this Century, Pollock diz: *O fato de que bons artistas modernos europeus estejam aqui nesse momento é muito importante, pois eles nos trazem uma compreensão dos problemas da pintura moderna. Estou particularmente impressionado com o conceito do inconsciente como fonte da arte. Essa idéia me interessa mais que qualquer pintor, pois os dois artistas que mais admiro, Picasso e Miró, ainda estão na Europa.*

ALÉM DO ESTILO: TIPOLOGIAS DE ANÁLISE DA PERFORMANCE

CHRISTOPHER BALMÉ

TRADUÇÃO DE TANIA BRANDÃO
E ANA BEVILAQUA PENNA FRANCA

A teoria da mise en scène que estamos tentando estabelecer nos permite escapar do discurso impressionista do estilo, inventividade e originalidade do diretor que acrescentaria o seu assim chamado toque pessoal a um precioso texto visto como fechado e inviolável.¹

Para Patrice Pavis, noções tais como estilo, marca pessoal e assemelhados pertencem ao reino do *discurso impressionista* que ele busca ultrapassar, em suas propostas para fixar uma teoria estrutural da relação entre o texto dramático e sua concretização na performance de palco. Proponho rever recentes tipologias da *mise en scène* que pretendem alcançar uma problematização maior dos termos *mise en scène* e performance. Esta forma de interrogação terminológica é ela própria um pré-requisito para qualquer tipo de análise diferenciada, seja qual for sua origem metodológica, seja hermenêutica, semiótica ou de análise do discurso. A tipologização é então um primeiro passo essencial na teorização da performance e conseqüentemente na análise e na interpretação. Além disso, teorias tipológicas podem ajudar a relativizar e a neutralizar as valorizações da *mise en scène* filologicamente orientadas ainda dominantes, implícitas em noções tais como a lealdade ao texto. Desta discussão espero extrair um refinamento das teorias tipológicas previamente formuladas.

Minha discussão está centrada em dois modelos tipológicos diferentes, postulados por Hans-Thiers Lehmann e Patrice Pavis. Uma breve revisão dos princípios centrais destas teorias oferecerá uma introdução à questão das tipologias e sua função e relevância. Em um segundo passo, relacionarei estas teorias primeiro uma com a outra, indicando onde há convergências e discrepâncias, e então as abrirei para uma interrogação crítica em relação ao que elas impedem. Em um terceiro passo, discutirei estas teorias em relação ao *Marat/Sade* de Peter Brook [v. fig. p. 108] e ao *The constant state of desire* de Karen Finley. Esta seleção oferece uma perspectiva histórica em um exemplo de uma *mise en scène* baseada no texto — 30 anos se passaram desde que Brook apresentou o seu *Marat/Sade* pela primeira vez — e uma comparação entre uma *mise en scène* baseada em texto com uma performance que é praticamente inseparável de sua *performer* (Karen Finley).

I

Patrice Pavis divide a *mise en scène* em três categorias ou dimensões, que ele intitula: autotextual, ideotextual e intertextual. Estas categorias não são mutuamente excludentes, mas antes coexistentes em toda *mise en scène* em graus variáveis de extensão. Por **autotextual**, Pavis entende fundamentalmente um sistema fechado com pouco interesse em relacionar a *mise en scène* com aquilo que ele designa contexto social.² Este tipo abarca tanto a prática da reconstrução histórica, ancorando o texto dramático firmemente em seu período de criação, como a pura estetização da *mise en scène*, pela qual um diretor realiza uma visão artística hermética e altamente pessoal. Um exemplo deste último caso poderia ser a teoria e a prática do teatro simbolista de Appia e Craig. De uma perspectiva histórica, este é um grupo tipológico interessante, porque Pavis agrupa duas práticas diretoriais antes concebidas como mutuamente excludentes, ou no mínimo como parte de um processo de **reação**: a *mise en scène* simbolista se definindo a si própria em contraste com as práticas históricas ou naturalísticas. Ao destruir esta distinção, Pavis estabelece uma nova categoria histórica e redesenha fronteiras historiográficas. Ao mesmo tempo, a *mise en scène* autotextual é uma categoria estrutural, porque é uma prática contínua até o presente e elementos de autotextualidade estão presentes em qualquer produção.

A antítese da *mise en scène* autotextual é a ênfase **ideotextual** ou ideológica. Aqui há um número qualquer de metatextos³ (político, social ou psicológico) que são encenados e afirmados em primeiro plano como o fundamento principal da *mise en scène*. O conceito de que o texto dramático tem um significado ou mensagem fixa, imutável, que pode ser libertada, é deslocado e substituído pela noção de que o texto dramático é um ponto de partida para o engajamento com o contexto social da audiência imediata: *o texto dramático é encarado como uma massa indeterminada de significados*.⁴ Novamente, esta categoria tipológica estrutural tem raízes históricas identificáveis na ascensão do teatro político dos anos 1920, mas de forma alguma está restrita a esta prática teatral. O metatexto diretorial, que desaloja a primazia do texto dramático, pode ser de qualquer tipo de procedência ideológica. Ele abarca de fato uma multiplicidade de **leituras**, seja marxista, psicanalítica ou o que for, interligadas pelo fato de oporem um conceito diretorial claramente definido ao texto dramático.

Para completar este modelo dialético, Pavis postula como *mediação necessária entre autotextualidade e referência ideológica* a noção de intertextualidade.⁵ Este tipo de *mise en scène* busca se comunicar não com o texto dramático ou com algum tipo de ideologia predominante, mas sim com produções passadas ou metatextos prévios. Pavis está pensando aqui principalmente em produções contemporâneas dos clássicos, citando como exemplo o teatro clássico francês. Enquanto a *mise en scène*

intertextual é concebível em qualquer época e cultura que pratique o teatro de estilo ocidental, o modelo dialético de Pavis traz novamente a idéia de que a prática intertextual é uma síntese histórica das duas categorias precedentes. A prática da citação implícita ou explícita sugere uma forte coerência com certas noções amplas do pós-modernismo, que novamente enraiza o termo historicamente.

Embora Pavis insista repetidamente que ele vê a *mise en scène* como uma noção estrutural (como oposta à criação pessoal/trabalho de arte de um diretor), sua tipologia altamente sugestiva, que sem dúvida é um constructo estrutural-sistemático, é historicamente determinada e segue uma divisão tripartida muito geral. Ela é histórica na medida em que o começo de cada categoria pode ser historicamente identificado:

autotextual: historicismo (século XIX)/ simbolismo (pós 1900);

ideotextual: teatro político/conceitos diretoriais definíveis (pós 1918);

intertextual: pós 1970.

Até porque cada categoria é ainda viável e parte da prática teatral contemporânea, a tipologia deve ser também reconhecida como estrutural. O exemplo do diretor alemão Peter Stein ilustra como um dos supremos expoentes da *mise en scène* ideotextual no final dos anos 1960 e no início dos anos 1970 pode, com sua produção fortemente naturalista de *As três irmãs*, efetuar um surpreendente retorno a uma prática autotextual. Isto exemplifica, também, como a tipologia de Pavis transcende divisões questionáveis de estilo histórico que são colocadas como tendo um começo e um fim claramente identificáveis. Ao contrário, a própria tipologia está situada dentro da história da *mise-en-scène* do texto dramático em que todas as opções ainda estão abertas.

A maior limitação da tipologia de Pavis reside em seu foco nas realizações cênicas do texto dramático sem qualquer perspectiva de abordagem dos tipos de performance teatral que não são baseados em texto literário. Por esta razão, o ensaio de Hans-Thies Lehmann, *Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse*,⁶ pode ser visto como um corolário necessário para a conceituação de modelos tipológicos de *mise en scène*. O seu ponto de partida é a formulação de três níveis textuais inter-relacionados presentes em qualquer *mise en scène*: o texto lingüístico, o texto da *mise en scène* e o texto da performance. As duas primeiras categorias são relativamente mais diretas: o texto lingüístico abarca um entendimento mais generalizado do material lingüístico de uma performance do que o conceito mais estreito de texto dramático; o texto da *mise en scène* significa a totalidade dos sistemas de signos visual e acústico como oposta ao texto apenas dramático ou literário. A terceira categoria, o texto da performance, deriva da noção de Richard Schechner de que o *acontecimento performance*, a situação singular de uma performance, deveria ser o objeto primário da análise, em contraste com o objeto estético. Estes três níveis inter-relacionados

estão presentes em qualquer *mise-en-scène*, mas porque eles se manifestam com vários graus de ênfase em qualquer trabalho dado, é impossível, para Lehmann, postular um modelo geral para análise da performance.

Lehmann propõe uma diferenciação de **tipos** de *mise en scène*, sem exigir para ela a rigidez de uma tipologia em qualquer sentido normativo. Preferencialmente, ele identifica três manifestações da prática teatral: *mise en scène* metafórica, *mise en scène* cenográfica e teatro como situação.⁷

Por **metafórica**, Lehmann quer dizer uma *mise en scène* no sentido de uma **leitura** de um texto literário, na qual certos sistemas de signos, como a luz e o espaço, constróem representações metafóricas não do texto, mas da leitura diretorial do texto. Lehmann escolhe o termo metafórico em contraste, parece, à noção mais convencional de *mise en scène* como uma ilustração ou reduplicação dos signos lingüísticos. Se entendermos metáfora, especialmente em seu uso contemporâneo, como a mistura de duas esferas originalmente separadas para formar uma nova identidade, então se torna claro que Lehmann está buscando identificar e caracterizar uma prática específica de *mise-en-scène*, muito dominante no teatro alemão contemporâneo, embora de forma alguma restrita a ele.⁸ Estamos no reino do teatro do diretor e dos conceitos diretoriais que alcançam, se não a supremacia, então certamente um valor igual ao do texto dramático. A *mise en scène* metafórica de Lehmann é então muito próxima da noção de Pavis de ideotextualidade no que ela deposita de ênfase em um metatexto diretorial claramente identificável. Lehmann resume a tarefa da análise de tal *mise en scène* como sendo a de definir uma estrutura hermenêutica com que descrever *o jogo de metáforas entre texto e teatro nos diferentes níveis do material de signos teatrais*.⁹

A *mise en scène* cenográfica não pode ser abordada através de uma análise do texto dramático, ou de uma comparação entre o texto e a *mise en scène*. Como o rótulo **cenográfica** sugere, o componente visual é dominante e a principal tarefa da análise não é a de descobrir uma estrutura de **significado** fixa, predeterminada, mas antes indicar o caminho em que uma multiplicidade e uma ambigüidade de significados são criadas. Lehmann aponta para um claro favorecimento, privilegiando um sistema de signos não verbais (cores, dimensões espaciais, ritmos temporais, estruturas geométricas) no teatro cenográfico e conseqüentemente para um questionamento da noção de *mise en scène* como uma comunicação visual de um conteúdo preexistente:

*O teatro cenográfico não deve comunicar ou representar algo mais, mas apela em sua essência concreta para a habilidade sensual do espectador em conectar e estruturar o significado como um efeito possível e não como uma origem pré-determinada da realização estética, como um efeito que permanece necessariamente, não acidentalmente, ambíguo.*¹⁰

A aproximação ao teatro cenográfico deveria ser, ao que parece, orientada por um modelo hermenêutico que deve mais à análise da arte contemporânea do que ao teatro contemporâneo.

A terceira categoria de Lehmann, teatro de situação, identifica uma forma de teatro em que o texto da performance, a **realidade** do evento teatral, se torna o foco central da análise. Este tipo de teatro oferece um máximo de espaço para o espectador participante criar seu/sua própria experiência individual e de reação ao que é apresentado. Esta experiência social e estética é então o objeto primeiro de análise, não um produto estético apresentado ao espectador. Embora Lehmann ilustre o conceito com a referência ao grupo vienense Angelus Novus, ele também esclarece que o teatro de situação é parte de uma tradição com raízes imediatas nos experimentos parateatrais dos 1960 (arte da performance e *happening*) e com fortes afinidades com Artaud e a teoria *Lehrstück* (didática) de Brecht.

Os pensamentos de Lehmann sobre a análise da performance culminam em um ataque em coro contra uma teoria da semiótica baseada na comunicação, que, na sua insistência em um sistema objetivável de códigos e uma teoria do signo denotativamente orientada, ele considera como totalmente inadequada para a análise teatral. Lehmann enfatiza em seu lugar a ambigüidade sistêmica dos signos de teatro, sua indeterminação na textualidade do processo teatral, e insiste na necessidade de fazer da materialidade dos significantes teatrais o problema primário da análise.

II

O Marat/Sade de Peter Brook

A versão em filme do *Marat/Sade* de Peter Brook é um raro documento histórico em que temos à nossa disposição uma produção teatral de 30 anos conservada por meio de filme. Mesmo admitindo na transposição para o cinema da *mise en scène* do próprio Brook todas as mudanças relacionadas com as condições do meio, elementos suficientes da produção teatral original permaneceram para que se proceda a uma análise tipológica.¹¹ A própria produção recebeu um corpo considerável de comentários críticos e acadêmicos e é geralmente considerada não só como um dos grandes marcos da carreira de Brook mas como uma *mise en scène* marcante contendo importantes tendências teatrais da época. Muitos dos comentários devotados à *mise en scène* focalizaram o que se poderia chamar de personificação de estilo nas pessoas de Brecht e Artaud ou em explicações do epíteto um tanto vago *Total Theatre*.

Ao aplicar a tipologia de Pavis, é importante frisar novamente que as categorias não são mutuamente excludentes mas antes sujeitas à hierarquização. O próprio texto com suas superposições das faixas temporais dificulta uma aproximação

autotextual coerente, tanto no sentido da reconstrução histórica quanto como um universo poético hermético. É uma peça que procura continuamente colidir com o mundo contemporâneo da audiência a partir do ponto privilegiado do ano de 1808, enquanto descreve fatos que ocorreram em 1793. Em relação ao figurino, há uma atenção ao detalhe histórico e nenhuma tentativa para modernizar ou atualizar. Também o cenário reproduz as austeras superfícies azulejadas da sala de banho do hospício como especificado por Peter Weiss. Assim o sistema de signos visuais transmite ao menos na aparência a ilusão de reconstrução autotextual, mas, porque os personagens em 1808 estão representando fatos do ano de 1793 e os textos lingüísticos e musicais continuamente criam conexões com o século XX, tais sistemas de signos servem quase que a uma função puramente decorativa, pouco mais do que indicando a dimensão histórica da peça.

O conceito de intertextualidade está excluído praticamente por definição da *mise en scène* de Brook, já que ela foi apenas a segunda maior produção da peça, e a primeira em língua inglesa. Entretanto, por causa da importância e da ressonância internacional da produção, ela própria se tornou um ponto de referência intertextual essencial para produções futuras. As discussões da intertextualidade da *mise en scène* só podem ser produtivas se um número de objetos de comparação está presente.

A intertextualidade pode, contudo, desempenhar um papel na formação de leituras ideotextuais, onde esta *mise en scène* oferece a área de análise mais produtiva e controversa. Por um lado, temos afirmações feitas por Brook proclamando a fuga de qualquer ponto de vista específico:

Quando eu dirigi a peça para o palco, eu não fiz nenhum esforço para impor meu próprio ponto de vista no trabalho: ao contrário, eu tentei fazê-lo o mais multifacetado que eu pude. Como resultado, os espectadores ficavam continuamente livres para escolher, em cada cena e a cada momento, os pontos que lhes interessavam mais.¹²

Ele é seguido nisto por Charles Marowitz, seu colaborador na oficina experimental da Royal Shakespeare Company em 1963/4 intitulada Teatro da Crueldade. Esta oficina levou à produção de *Marat/Sade*, embora Marowitz não estivesse diretamente envolvido com ela. Marowitz oferece uma perspectiva da produção tanto intertextual quanto ideotextual quando ele a compara com a estréia de Berlim, dirigida por Konrad Swinarski:

Na produção original de Swinarski que eu vi no Schiller-Theater antes da produção de Londres, havia uma acusação do fascismo revolucionário explicita para fazer uma afirmação marxista. Cada espectador pegava a peça

*deixava-a só, mas ela era o que era, e não havia dúvida do seu ponto de vista. Na produção londrina, sua ambientação não era nem política nem filosófica (apesar das durações polêmicas), mas exclusivamente teatral.*¹³

Os dois comentários apontam para uma perspectiva diretorial que se recusa a se engajar com e a se estender ou a acentuar as perspectivas políticas e ideológicas debatidas no texto lingüístico. Enquanto Brook vê como uma *mise en scène* de pluralidades de escolha, Marowitz a vê como um metatexto muito específico que promulga uma visão artaudiana do teatro que pode *ressuscitar algo em nossos sentidos saturados e revisar nossa apreciação estética*.¹⁴ Focalizando e reestruturando os sistemas de signos teatrais da peça, com uma clara dominância dos signos cinéticos e gestuais, Brook consegue criar uma teatralidade impressionante ou mesmo uma estética da demência de tal modo que os debates entre Marat e Sade são justamente um dos mais lúcidos **entertainments** dementes. O interesse agudo de Brook pela teatralidade da loucura como um antídoto para o logocêntrico teatro **morto** é um claro débito com Artaud e com o trabalho experimental na oficina do Teatro da Crueldade. Esta preferência e foco são particularmente evidentes na forma como a loucura é retratada. Os pacientes são diferenciados e individualizados com uma, ao que parece, atenção quase stanislavskiana ao detalhe. A loucura é menos um signo teatral, como a revolução, que é citada e exibida, do que a experiência fundante sobre a qual outras camadas (ideológicas e políticas) são construídas.¹⁵ A insanidade é o metatexto que Brook focaliza. Ela não obscurece necessariamente o debate político, para o qual é certamente oferecido espaço, mas antes relativiza-o como apenas uma das muitas ações irracionais presentes no palco. Enquanto Brook proclama ter apresentado uma produção aberta em que às muitas perspectivas apresentadas pelo texto lingüístico foi dado peso igual, o seu instinto teatral levou-o a fixar-se no elemento com o maior potencial para o efeito teatral por sua própria natureza.¹⁶

III

Karen Finley: The constant state of desire

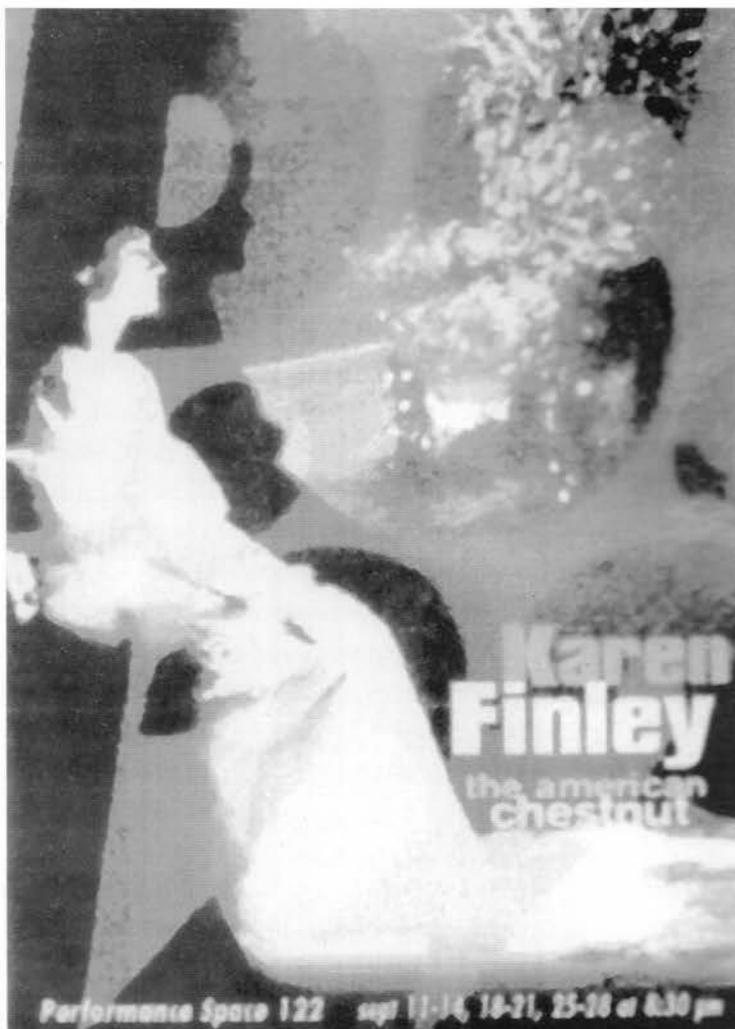
*Eu gosto de representar em clubes porque os espaços artísticos — pelo menos em Nova Iorque — se afastaram completamente dos espetáculos, happenings ou qualquer tipo de evento performático.*¹⁷

A classificação, geralmente aceita, do trabalho de Karen Finley como **arte de performance** ou mais precisamente como **arte de performance de mulher**¹⁸ pareceria impedir uma aplicação da tipologia de Pavis, que é, como se afirmou acima, concebida originalmente com a análise da *mise en scène* de textos clássicos em mente. A

ênfase na **performance** como oposta ao teatro sugere que a categoria de Lehmann de teatro de situação seja talvez aplicável, privilegiando o **fato performance** acima do texto lingüístico ou do texto diretorial. Infelizmente uma análise do teatro de situação requer o equivalente teatral do etnográfico **observador participante** de um fato vivo, experiência que este autor não pode dizer que tem. Para os objetivos desta pesquisa acadêmica, entretanto, são os textos lingüístico e diretorial que oferecem o material para estudo. O fato de que o texto de *The constant state of desire* foi publicado cria um novo status do **trabalho** no sen-

tido firmado por Barthes da palavra como algo objetivado e concreto.¹⁹ Esta mudança de status e ampliação de função se reflete no interesse acadêmico por seu trabalho em oposição ao interesse jornalístico, que é focalizado quase que completamente neste texto publicado.²⁰ Também a versão em vídeo, a gravação parcial de uma performance ao vivo em um clube de Nova Iorque, oferece a oportunidade para analisar o processo de montagem de Finley, a sua *mise en scène* de seu próprio trabalho, mesmo que o termo seja aqui um tanto discutível. É, sem dúvida, possível imaginar outras montagens do trabalho por outros *performers* ou mesmo grupos de *performers*.

A própria Finley acentua a importância do evento performático, já que normalmente ela não ensaia suas obras mas as representa em um transe ou estado mediúnico, que é gerado por um processo de preparação mental e espiritual. Além disso, ela faz uma distinção genérica entre performance e atuação, e ainda entre even-



Cartaz para *The American Chestnut*, performance de Karen Finley no *The Village Voice Review*, New York, 1997

tos *one-off performance* e peças reprisáveis tais como *The constant state of desire*, as quais ela denomina *procedimentos performáticos, uma forma intermediária que está a caminho de ser teatro experimental*.²¹

Os comentários de Finley e a resposta do espectador bem como suas bem propaladas dificuldades com o *National endowment for the arts* e os operadores dos locais de apresentação apontam a dificuldade de atribuir qualquer rótulo ao seu trabalho, tipológico ou outro qualquer.²² O fato está ligado não apenas ao que ela faz (a sua assim chamada obscenidade e estética de choque), mas também como e onde ela o faz, isto é, às questões do espaço da performance e da forma da performance. A controvérsia a respeito de Karen Finley, eu sugeriria, é primariamente o resultado de uma configuração singular de códigos, os quais individualmente não levantariam nenhum furor extraordinário. O código lingüístico que ela usa, a técnica associativa de escrita automática e seu conteúdo, uma detonação hiperbólica de signos centrados em torno de atos sexuais e imagens escatológicas, freqüentemente em uníssono, podem no papel ao menos, serem consumidos sem efeitos colaterais muito sérios. Transferidos para uma performance ao vivo, entretanto, estes textos ganham uma intensidade desconfortável, através da experiência compartilhada de ser exposto ao que é, de outra maneira, confinado à privacidade e à segurança das **fantasias individuais** imaginadas, lidas, ou, pior, partilhadas com o analista de cada um. Pramaggiore indica corretamente que Finley, no palco, *em uma arena pública, põe em questão a distinção entre o que é definido/confinado ao pessoal, construído como profundidade, ou interior ao eu, e o que é considerado social, performático, conceituado como exterior ao eu*.²³

Também é necessário examinar as **arenas públicas** que Karen Finley escolhe ou é forçada a usar. Os dois principais lugares, como ela própria indica, são clubes ou galerias, ambos gerando no espectador diferentes estratégias de enquadramento. Uma performance em um clube, assim como pode ser vista em uma seqüência de *New York il mondo*, coloca o seu trabalho em um campo semiótico definido pelos gêneros de performance como a comedianta rígida (*stand-up comedienne*). Uma cena como *Hate yellow* de *The constant state of desire*, que Finley define como uma celebração,²⁴ combina elementos de *striptease* e *body painting* (pintura do corpo), um dos muitos subgêneros da arte da performance. Como esta cena é recebida vai ser determinada pelas expectativas gerais engendradas pelo espaço da performance. O ato de tirar as roupas sob o resplendor de luzes teatrais no contexto de um clube, embora ela *deliberadamente deboche das convenções do striptease*,²⁵ pode e vai sem dúvida ser recebido neste sentido, como as vaias e os assobios amplamente demonstram. Na performance gravada Finley realmente responde à platéia sumariamente sacudindo os peitos em uma clara alusão às convenções do *striptease*. A seção seguinte da cena

em que Finley se cobre com gema de ovo, *glitter* e confete, demonstra um código transposto da *performance art*, em que o corpo é esculpido em um ato altamente sugestivo, sensual e simbólico. É bastante compreensível que espectadores em uma galeria dedicada à arte da *performance* tentarão e verão a mesma seqüência com um código receptivo que é determinado pelo conhecimento deste gênero artístico e suas convenções. Quaisquer que sejam as expectativas, porque a cena escancara e assim redefina os códigos da *performance*, ela força o espectador a uma posição de auto-interrogação que pode ser perturbadora ou mesmo ameaçadora como Pramaggiore observa:

*Essencialmente a revelação de seu corpo é ameaçadora, não porque ela está nua, mas porque revela mais sobre o meu desejo como membro da audiência e meu desejo de ser um espectador do que sobre a sexualidade feminina, o corpo das mulheres ou Karen Finley.*²⁶

O mesmo rearranjo perturbador de códigos se aplica à apresentação ou *mise en scène* de Finley do texto lingüístico. Embora vários **personagens** ou **vozes** ou assuntos possam ser discernidos, ela não faz nenhuma tentativa para **representá-los** em qualquer forma de diferenciação psicológica. Como Catherine Schuler indica: *De fato, nunca durante The constant state of desire ela se transforma fisicamente ou vocalmente em séries de personagens claramente diferenciáveis que são sugeridos pelo texto.*²⁷ A dicção de Finley, que tem sido descrita variavelmente como *um canto rítmico intenso, um monótono mantra* ou mesmo comparável a um pregador evangélico em sua repetitividade aborrecedora,²⁸ é um fator crucial na determinação de como o conteúdo verdadeiro é recebido. É então menos as próprias obscenidades, os atos e pensamentos retratados, que dão motivo à ofensa, do que a dificuldade para os espectadores de ligar o texto lingüístico com um gênero de *performance* existente. É esta confusão tipológica que leva no final das contas à frustração e à agressão.

IV

Em resumo podemos concluir que nenhum modelo tipológico pode dissimular sua historicidade. Mesmo as categorias estruturais de Pavis, abstratas e flexíveis como são, estão enraizadas nos desenvolvimentos históricos da *mise en scène* neste século e os refletem. Os **tipos** de Lehmann estão ainda mais estreitamente centrados nos desenvolvimentos que aconteceram a partir do final dos anos 1960. As categorias de Lehmann são mais próximas e mais aplicáveis aos desenvolvimentos do teatro e da *performance* que transcendem o entendimento convencional da *mise en scène* como a realização cênica de um texto dramático. O trabalho de uma artista como Karen Finley define os limites das tipologias da *performance*. Uma análise tipológica ou

categorização de uma *performer* ou performance pode ganhar pouco ao se tentar fixar rótulos pré-fabricados tais como *Performance Art*, *Fluxus*, *Dada*, *Actionism* ou o que quer que sejam. Ao mesmo tempo, sejam quais forem os defeitos de tais modelos, a análise tipológica pode preencher duas importantes funções no vasto campo da análise da performance. Primeiro, serve para tornar explícitas as categorias tipológicas implícitas que definem nosso próprio trabalho acadêmico e das quais nem sempre estamos completamente conscientes. Segundo, as tipologias deveriam perguntar como os textos tipológicos, *mise en scène*, texto lingüístico e texto da performance são configurados em relação ao lugar da performance e um ao outro. As tipologias, se elas podem ter um uso produtivo na análise da performance, devem ser usadas como instrumentos flexíveis com limites conceituais móveis, de preferência a linhas de demarcação rígidas e mutuamente excludentes. Se a arte da *mise en scène* e os gêneros da performance são conceituados como em um estado de fluxo tipológico, então as tipologias, como categorias analíticas, devem poder oferecer um passo inicial importante, anterior a uma análise e a uma interpretação mais avançadas.

.
In *Theatre Research International*, vol. 22, n.º 1, Spring 1997, Oxford University Press.

.
Christopher Balme, ensaísta, professor e pesquisador de Teoria do Teatro na Universidade de Munique.

.
Tania Brandão, doutora em História Social pelo IFCS/UFRJ, livre-docente em Direção Teatral pela Uni-Rio, professora de História do Teatro Brasileiro e Estética da Uni-Rio.

.
Ana Bevilaqua Penna Franca, mestranda em Teatro pela Uni-Rio, pesquisadora integrante do projeto *Teatro brasileiro: A invenção do moderno*, coordenado pela professora Tania Brandão.

.
¹ PAVIS, Patrice. From page to stage: a difficult birth in *Theatre at the crossroads of culture*. London: Routledge, 1992, p. 36.

² Ele está se referindo aqui ao termo de Mukarovsky para o contexto total de fatores social, político-ideológico que informam um texto estético. Ver PAVIS, 1992, p. 27.

³ Para a noção de metatexto em Pavis, ver o capítulo Towards a semiology of the *mise en scène* in *Languages of the stage: essays in the semiology of theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications 1982, p. 149 e seguintes.

⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁵ *Ibidem*, p. 38.

⁶ *Zeitschrift für Semiotik* 11:1, 1989, p. 29-49.

⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁸ O exemplo de Lehmann é a produção de Jürgen Flimm de *Käthchen von Heilbronn*, de Heinrich von Kleist, Colônia, 1979.

⁹ *Ibidem*, p. 37.

- ¹⁰ Ibidem, p. 40.
- ¹¹ Como o próprio Brook observa, considerações econômicas forçaram-no a abandonar a idéia de um filme concebido independentemente. Em vez disso ele transplantou sua produção teatral para um estúdio de cinema onde ela foi gravada com duas câmeras. Ver BROOK, Peter. *The shifting point: forty years of theatrical exploration*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 187. Para uma discussão detalhada das duas versões e os problemas analíticos que a transposição oferece, ver PAVIS, Patrice. From theatre to film: selecting a methodology for analysis. On Marat/Sade by P. Weiss and P. Brook, in *Understanding Theatre*. J. Martin and W. Sauter. Stockolm: Almqvist & Wiksell, 1995, p. 212-30.
- ¹² BROOK, Peter. op. cit., p. 190.
- ¹³ Notes on the theatre of cruelty in *Tulane Drama Review* 11:2, T 34. Winter 1966 p. 171.
- ¹⁴ Ibidem, p. 171.
- ¹⁵ É interessante notar neste contexto como os atores (filme) apresentam fisicamente a loucura. Patrice Pavis identificou quatro modelos de apresentação corporal em Marat/Sade; ver PAVIS, 1995, p. 221 e seguintes.
- ¹⁶ Esta leitura é endossada por Marowitz: *Embora [Brook] tenha uma compreensão intelectual sólida das idéias da peça, seu instinto natural para a violência e efeitos fortes o seduz para um sensacionalismo irrelevante*. p. 170. Em entrevista recente Brook interpretou sua produção como uma tentativa para relevar as interessantes contradições da peça: *Eu fiz Marat/Sade porque percebi que Peter Weiss, que se considerava um comunista, tinha reformulado sua própria contradição: Ele era por ambos, Marat e Sade. Fora deste forte conflito trágico entre duas forças contraditórias aflora um teatro muito bom. Weiss pensou que era a favor de Marat, contra Sade; mas sua peça era diferente. Foi neste sentido que eu a dirigi*. C. Bernd Sucher, *Das stärkste und reichste instrument ist der Mensch Süddeutsche Zeitung*, 12-13 June 1993, p. 13.
- ¹⁷ Citado em uma entrevista com Richard Schechner, Karen Finley: A constant state of becoming, *The Drama Review* 32:1, T 117, 1988, p. 155.
- ¹⁸ SCHULER, Catherine. Spectator response and comprehension: the problem of Karen Finley's constant state of desire in *The Drama Review* 43:1, T 125, Spring 1990, p. 131.
- ¹⁹ O texto foi publicado em SCHECHNER, 1988, (ver nota 17), que também contém uma análise descritiva da performance e uma entrevista com Finley. Eu também tive acesso a uma seqüência filmada de *The constant state of desire* contida no filme *New York il mondo*.
- ²⁰ O estudo de Schuler (1990) sobre a resposta do espectador é originalmente baseado na performance já que é uma análise de uma pesquisa de espectadores que assistiram a uma performance específica. Schuler também faz freqüente referência ao texto publicado em sua própria leitura da peça. Ver também o extenso ensaio de PRAMAGGIORE, Maria T. Resisting/Performing/Feminity: words, flesh and feminism in Karen Finley's The constant state of desire in *Theatre Journal* 44, 1992, p. 269-90. Embora incluindo referências a uma performance específica, o estudo de Pramaggiore é quase inteiramente uma leitura psicanalítica baseada no texto.
- ²¹ Ver SCHECHNER, 1988, p. 115.
- ²² Sobre a resposta do espectador, ver SCHULER, 1990; sobre seus problemas com os locais de apresentação, ver SCHECHNER, 1988.
- ²³ PRAMAGGIORE, 1992, p. 274.
- ²⁴ SCHECHNER, 1988, p. 157.
- ²⁵ PRAMAGGIORE, 1992, p. 282.
- ²⁶ PRAMAGGIORE, 1992, p. 282.
- ²⁷ SCHULER, 1990, p. 137.
- ²⁸ SCHULER, 1990, p. 137-8.

MATÉRIA E SENTIDO: SOBRE INSTALAÇÕES

ANDREW BENJAMIN

TRADUÇÃO DE VERA LINS

Compreender a instalação envolve localizá-la na tentativa contínua de estabelecer a especificidade da arte. Uma consequência dessa localização implica em aceitar a premissa de que o sentido de uma instalação é, em parte, estruturado por sua negociação própria com a questão da arte, através do que a arte se torna presente como questão.

Como será indicado, o trabalho de instalação — sua presença efetiva — é sancionado pelo permanecer aberto da questão. A instalação trabalha dentro dessa abertura.

Uma arrancada pode ser dada ao se trabalhar com o reconhecimento já presente de que uma das questões em torno das quais a arte continua a girar concerne aquilo que dá ao trabalho sua qualidade específica como arte. Em outras palavras, o que permite a um dado material existir como um objeto de arte? Não é preciso dizer que o mercado de arte, a moda e o deslizar contínuo da obra de arte para mercadoria formam uma parte integral de qualquer resposta para tal questão. E contudo resta algo insatisfatório sobre sua inclusão em qualquer resposta, se como consequência, se pretende que seja completa.

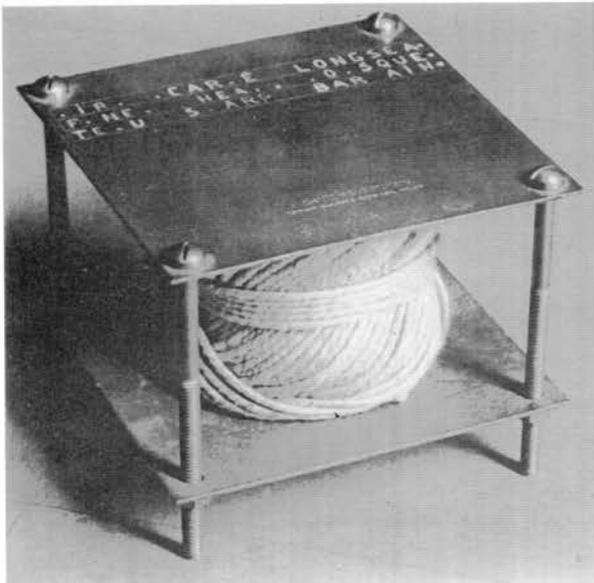
Em termos gerais a arte tem considerado, claro, continuamente a questão do que ela é. E além disso, as formas específicas dentro da arte — pintura, escultura, etc. — têm sido submetidas à mesma tentativa de assegurar e estabelecer seus próprios limites. A tentativa dentro da tradição kantiana e portanto modernista de diferenciar a **bela arte** ou mais simplesmente o **belo** da mera representação, até mesmo de uma representação mimética da obra de arte da arte **bela** ou do **belo**, foi a tentativa de estabelecer aquilo que era único na obra de arte. Não só a pintura mas a escultura e as outras **belas artes** forma incluídas na tentativa de manter uma diferenciação justificada entre arte e não-arte. Não se deve pensar porém que esta distinção permanece segura. Na verdade é possível argumentar que se tornou gradativamente menos estável. (Trabalhar com o deslizar da estabilidade ajuda a demarcar o contemporâneo em práticas de arte.)

A instabilidade não deve ser muito rapidamente generalizada pois é usualmente estabelecida ou como a consequência de uma interpretação específica ou pelo advento de novas práticas de arte. No primeiro caso isto significa que a distinção entre arte e não-arte se desfaz ao mostrar (mostrar como interpretar) a fragilidade e no fim a impossibilidade de manter a distinção como absoluta e assim como completa. No último caso o advento do filme e mais recentemente do vídeo, por exemplo, teve o efeito de mediar e no final frustrar qualquer tentativa de assegurar a distinção. Ambas essas apresentações são tais que sua natureza mesma torna difícil incorporá-las numa forma direta e não problemática de cada lado da divisa entre arte e não arte. Portanto, disso resulta o questionamento do que mantém a divisão.

Há, no entanto, outra possibilidade. Outra razão porque a distinção entre a arte e seu outro será sempre marcada por uma instabilidade potencial. De início a razão é a materialidade da arte. Sua presença física e material anuncia que apesar de tudo a obra de arte é um objeto, um objeto material. No entanto, ao considerar o objeto de arte, sua materialidade é geralmente apagada a favor da consequência da presença material da arte. Enfatizar, por exemplo, a maneira como a obra de escultura cria espaço, necessita a absorção da materialidade de tal forma que esta seja reposicionada como suporte da espacialidade. A materialidade trabalha como suporte do objeto artístico. Se em contraponto ao obscurecimento da presença material, a materialidade é tornada central, então a questão do que conta como obra surge imediatamente. Este reposicionamento da matéria e portanto da materialidade da obra de arte não é para ser considerado um simples empirismo. A matéria por si só, no entanto, não é suficiente. Não é um fim em si mesmo. Com a matéria, o que também terá que ser introduzido é a impossibilidade de positivar a materialidade como presente — como tendo uma presença específica — fora da operação de significação. Ela é dada com o sentido.

Um modo de considerar o jogo entre matéria, sentido e a objetividade da arte leva inexoravelmente ao problema do ornamento; outro caminho leva a um tipo específico de questionamento que encontra sua fonte mais insistente em Duchamp e, assim, com o *ready-made* e a instalação, assume, no entanto, que a última deriva, em parte, sua condição do primeiro.

Não é necessário aqui repassar o complexo impacto do *ready-made*. Tudo que precisa ser indicado é que com ele o problema da objetividade e assim aquilo que conta como obra de arte é intensificado. Um objeto que já existia e que assim já estava localizado fora da esfera da arte — a esfera minimamente construída pela presença inter-relacionada de exibição e criticismo/interpretação — foi incorporado aquela esfera por ser exposto e assim localizado dentro das margens da prática da arte. O



Ready-made de Marcel Duchamp

problema a ser encarado é avaliar como é que o que foi inicialmente excluído passou a ser incluído. Começando a trabalhar da outra direção, o que pode ser procurado, pelo menos inicialmente, é uma avaliação de tanto como a exclusão poderia ter sido mantida e depois porque deveria ter sido mantida em primeiro lugar.

Agora, é tentador argumentar que um dado objeto não deve ser incluído por causa da natureza precisa de sua materialidade. No entanto, isto está longe de ser adequado pois o que

deve ser acrescentado é que uma parte essencial de sua não inclusão se deve a que já era localizado dentro de um conjunto definido de sentidos estabelecidos. Em outras palavras, parte integral de qualquer argumento para não ser arte é que seu sentido já fora estabelecido: Ele tinha um sentido que, por definição, tinha que ser discutido, caía fora da intenção da arte. A materialidade assim, como foi sugerido, está posicionada dentro de uma estrutura de sentido já presente. Reconhecer essa reciprocidade ineliminável entre o sentido e a matéria ultrapassa a ameaça de empirismo.

Com essa presente posição há três diferentes pontos que, ao serem estabelecidos permitem que seja indicada a complexidade inerente a esse conjunto. Esses três pontos sancionam certas interconexões estratégicas. Traçar essas relações ocasionará o lugar da instalação a ser aberta. O primeiro ponto é que enquanto a presença material da arte — a moldura e a tela, por exemplo — trabalha para localizar a pintura na esfera da arte, o trabalho daquela presença material também evita sua absorção em outro domínio de sentido. Isto acarreta que a materialidade da pintura seja o que trabalha para mantê-la no lugar. O segundo ponto é que o que faz o *ready-made* importante é que ele indica que essa restrição não funciona de nenhuma maneira direta, quando se trata da situação inversa. Em outras palavras, o *ready-made* é para ser admitido no domínio da arte, de início, ao menos, simplesmente em virtude da sua materialidade. Emerge retrospectivamente que sua presença material não é nem completamente contida nem absolutamente determinada pela estrutura do sentido na qual é articulada. Há uma importante distinção a ser traçada aqui, portanto, entre tipos de determinação; isto é, a determinação da matéria dentro da esfera da arte como oposta à determinação fora dela.

A materialidade do objeto ultrapassa sua localização e seu significado fora da esfera da arte. Em parte isto se dá porque a matéria enquanto sempre presente em termos de função, não perde sua materialidade, uma vez que a função dada não mais lhe concerne. É assim que o *ready-made* pode ser considerado como sendo a suprema articulação da arte sem um propósito. Isto pode bem ser o limite do *ready-made*. Na verdade é possível ir adiante e argumentar que enquanto o *ready-made* abriu a possibilidade da instalação ao trazer à tona a questão do objeto de arte — ocupou uma posição ambivalente. A ambivalência emerge porque envolve tanto a simples reiteração, se bem que em outra forma, da determinação clássica do propósito sem propósito, enquanto ao mesmo tempo sustentando sua própria irredutibilidade à função enquanto apresentando, mesmo numa forma não funcional, aquela que tem ou teve uma função. Esta ambivalência cria uma abertura que está fundada na matéria e será a abertura da matéria e com ela a abertura do objeto de arte que trabalhará para localizar o lugar da instalação.

O ponto final que surge aqui, que pode também ser ligado ao acima, concerne a escultura. Uma vez que se toma em consideração a matéria, então a relação entre arte e não arte estará na sua forma mais complexa em relação à escultura. Parte da complexidade envolve a relação que a presença material tem tanto com o ornamento quanto com a função. Um elemento constitutivo do papel da escultura foi ornamentalizar. Como tal sua função foi reduzida a ser ornamento. A escultura, tanto como monumento ou símbolo, foi definida por seu ser específico. Esta apreensão definicional da escultura, no entanto, é liberada com a abstração, o processo de abstração. E contudo a liberdade em questão é delimitada pela função. E checada por ela e conseqüentemente seu trabalho é mantido pela relação entre matéria e função: a última permitirá sempre sua própria presença negativa.

O que isso significa é que não extensão em que a abstração ficou à parte da função, o que foi apresentado era assumido como a simples materialidade do escultural, sua forma. Com a abstração, no entanto, a escultura é tomada com a possibilidade de ser o estabelecimento da pureza e simplicidade da forma. Sem aqui tentar investigar o quanto essa possibilidade é viável, o que precisa ser notado é que a liberdade do processo de abstrair — se bem que no final seja uma liberdade ilusória — em estabelecer a posse arbitrária da função e do ornamento, abre como uma questão que vai controlar e delimitar a presença material.

Com a escultura, o arbitrário vai ser introduzido. O que vai contar como escultura incorporará o arbitrário por duas razões. O primeiro é que o arbitrário deriva da indeterminância de significação resultante da quebra da relação estreita entre escultura, função e ornamento. Em segundo lugar, surge por causa da materialidade da escultura. E claro que essas razões se conectam. O resultado é que a materialidade da

escultura permitirá, principalmente, que qualquer forma material se apresente como escultura. A presença da matéria não é mais fixada pelo seu lugar primário de significação. Das várias possibilidades que essa falta de fixidez fundadora permitirá, uma das mais insistentes será a instalação. Instalações, no entanto, através da natureza e da divergência de seu trabalho não serão mais consideradas pelos problemas colocados pela materialidade. Trabalharão com eles, ao inaugurar outras aventuras e atividades.

A partida que dispõe e identifica a prática da instalação será também ligada ao *ready-made*. Com o *ready-made* o que ocorre é que a interrupção do sistema de significação no qual o objeto estava inicialmente localizado estilha o espaço no qual ele vem a ser colocado. Originalmente, a presença material do objeto acarreta que seu sentido não tenha sido nunca tal que a matéria e o sentido tenham sido coextensivos, mesmo que delimitados pela função. (De novo é uma pluralidade original que apenas emerge retrospectivamente). A relocação do objeto, sua transformação numa obra de arte, deriva sua condição de existência para aquela falta de coextensividade fundadora — uma falta originada da matéria e que será sempre em excesso de simples funcionalidade — e então reproduz a impossibilidade daquela conclusão em sua transformação em objeto. O *ready-made* carrega sua função original mas sempre se abre para além dela, e, ao não ser redutível, permite pela incorporação, um espaçamento. Este espaço é dado originalmente com a primeira relação entre matéria e sentido e se reinscreve na transformação do objeto. No último caso o espaço permite à matéria fazer o trabalho da arte. Será um trabalho, no entanto, que, ao cair além da esfera do símbolo, função e ornamento, evita, ao mesmo tempo, a influência da predição. O trabalho em questão vai incorporar a arte da instalação.

O que permite, inicialmente, as instalações possuírem seu efeito é sua posição tanto quanto a escultura como ao *ready-made*. É uma relação que em si mesma apenas se torna possível e lhe é dado espaço para trabalhar e assim também para trabalho — por causa da matéria e da relação da matéria com o sentido. A presença material da arte, presente aqui com a instalação, encontra e confunde locais de significação e, ao fazê-lo, permite uma prática que, na continuidade da criação de um *topos* e, deste modo, na resistência a restrições, continua uma abertura de sentido. Essa continuidade é a obra de arte.

.....
In Art and Design n° 30, Instalations Art, 1993. Editorial Offices: 42 Leinster Gardens, London W2 3 AN.

.....
Andrew Benjamin, professor da Universidade de Warwick e editor da revista *Philosophy and the Visual Arts*.

.....
Vera Lins, doutora em Literatura Comparada pela UFRJ, onde é professora adjunta do Departamento de Ciência da Literatura.

NA TELA E NO PALCO, OS LIMITES DA ARTE DO RETRATO

MÁRIA HELENA WERNÉCK

Diderot¹ visita, entre 1759 e 1780, os Salões de Arte de Paris. À medida que evolui entre as telas de pintores como La Tour, Greuze, Chardin, Vernet, Boucher e Fragonard,² destaca certas obras que remetem a uma forte tendência da época, o Retratismo. Avaliando os mais diversos rostos feitos de tinta sobre o pano ou de nanquim sobre o papel, o crítico esboça considerações sobre este gênero particular de arte.

No salão de 1767, a quantidade de retratos chama a atenção de Diderot, embora poucos fossem de boa qualidade. Ao especular sobre os méritos dos retratos de La Tour, identifica, inicialmente, a semelhança da pessoa retratada como uma das exigências de qualidade do gênero. Mas, não satisfeito com tão simples constatação, passa a indagar: *como é possível que tanto o sábio quanto o ignorante admirem os retratos sem jamais terem visto as pessoas retratadas? E continua: por que julgamos, sem nos enganarmos, que se tratam de retratos?* As perguntas convergem, então, para a questão que interessa ao teórico da arte: a diferença entre o real imaginado e o real representado na pintura.

Ainda tendo diante de si os retratos pintados por La Tour, Diderot lança a hipótese de que nos retratos das pessoas reais, todas as regras convencionais do desenho são violadas para que se capte a natureza, *o sistema de suas incorreções da maneira como as vemos diariamente.*³ Sobre La Tour pesam os riscos da imitação rigorosa da natureza que amesquinha a arte embora a preserve de qualquer ameaça de falsidade. Sujeitos a um infra-realismo,⁴ os retratos do pintor invertem, no momento de sua recepção, o estado predominante durante o processo de sua produção — a frieza do artista. Os retratos de La Tour expulsam a poesia para ficar com a pintura, o que resultaria de uma postura específica do pintor cujas obras estão sob seus olhos: *ele permanece frio e, no entanto, sua imitação é quente.*⁵

Sem entusiasmo aparente, o retratista pinta economizando a potência de um maquinismo que deverá entrar em funcionamento no ato da recepção, quando se atualizará um pacto entre o visitante do salão e a obra exposta. Tal pacto se basearia num

código de crença, introduzido no século XVIII, a partir do qual a imperfeição e a deformação são individualizadoras, portanto *quentes*, apresentando-se como uma forma de produzir singularidade que não remete aos cânones da tradição da arte. Ao contrário, ignora-os em prol da inquietante técnica da reprodução.

Diderot se surpreende com La Tour porque, ao visitá-lo em seu ateliê, não conseguiu identificar no comportamento do artista nenhum dos estereótipos do pintor genial:

[...] *Ele está tranqüilo e frio: ele não se abala; ele não sofre; ele não fica ofegante; ele não faz nenhuma das contorções do modelador entusiasmado, sobre a face de quem vemos suceder as obras que ele se propõe a produzir, e que parecem passar de sua alma para sua frente, de sua frente para sua tela.* [Oe, 505]

O pintor não permite a entrada em cena de nenhuma emoção e se relaciona com a tela como se a olhasse exteriormente, incorporando à sua criação e ao seu modelo o olhar fixo de um terceiro elemento. O olhar do pintor é frio porque ele não está diante da natureza viva do mundo — o corpo do retratado — mas diante de um modelo vivo, que obedece às ordens de construção já artificializada pela convenção da pintura. Diderot concebe o pintor como um duplo do ator, tal como definido por ele em *O paradoxo sobre o comediante*:⁶ impedido de ser sensível, de sentir em homologia com o personagem, sob pena de ser incapaz de reproduzir emoções verdadeiras a cada noite, no curso de uma temporada. A gestualidade exterior observada e codificada em convenções detalhadas deve ser utilizada pelo ator para manifestar as emoções dos personagens sem ser influenciado por elas.

Também esse ator idealizado por Diderot, no entanto, já realizaria um trabalho de afastamento do real, de produção de uma segunda natureza, uma vez que sua criação não se reporta diretamente ao *homem da natureza*, equivalente ao modelo vivo do retrato, mas ao *homem do comediante*, em si uma equivalência constituída, elaborada e exagerada do *homem do poeta* — o personagem inventado pelo dramaturgo, que o comediante encena para o público. Pela técnica da transmutação, um corpo frio permite trazer a vida à cena, e renová-la a cada apresentação do espetáculo.⁷

O pintor de retratos, diferentemente do ator, não empresta seu corpo a um outro *corpo*, mas projeta sobre o modelo uma forma de olhar semelhante ao que a técnica psicanalítica freudiana demandará ao analista, um olhar distanciado, um olhar frio. Ao analista caberia, segundo as proposições iniciais de Freud, exclusivamente, restaurar os elementos biográficos do paciente, favorecendo nele a eclosão de certas reações, tomadas como indicadoras de recalques do início de seu desenvolvimento,

que viriam a ser substituídas, mediante o processo psicanalítico, por reações de outra ordem, equivalentes, então, a um estado de maturidade psíquica.⁸

Em resumo, a frieza do olhar do analista, assim como a frieza do retratista, são garantias de um dispositivo de evidência que se assemelha ao caráter hipotético da interpretação. O olhar parte de quem tudo faz para se calar, para sufocar seu próprio eu, para deixar falar apenas um terceiro, a uma certa distância. Desenha-se, então, uma geografia no ateliê, no palco, no *setting* psi-

canalítico, que situam o retratista, o comediante, o analista a um ponto ótimo do modelo vivo, do personagem, do analisando, de forma a se constituir em lugar de entrada, ou corredor vazio, por onde irão trafegar corpos nos quais vão-se depositando, pouco a pouco, não só lembranças de si mesmos, mas também as lembranças dos outros sobre si.

Depois de anotar a técnica do retratista La Tour, o crítico das artes plásticas do século XVIII se ocupa em compor uma galeria de pintores de retratos e em distinguir o bom do mau retratista. De um lado, fica o pintor acadêmico, acostumado aos temas históricos, freqüentemente considerado um mau retratista. De outro, encontra-se o pintor amador, um *barbouilleur*⁹ da ponte de Notre Dame, cujos desenhos primam pela fidelidade aos rostos de seus clientes de ocasião.

Ao longo da argumentação de Diderot quem sai valorizado é o pintor acadêmico. Seus princípios estéticos inibem a imitação rigorosa da natureza, na medida em que convidam à correção do modelo através do expediente de exagerar ou de suavizar seus traços. O pincel do pintor da História é comandado, sem que ele perceba, pelas regras de pintura aprendidas na academia; da mesma forma, a pintura da natureza



Diderot, por Michel VanLoo, Museu do Louvre

fica submetida às prerrogativas do gosto. Embora se esforce para copiar rigorosamente os traços dos retratados tais como eles se oferecem à sua visão, fica à mercê da força invasora da memória estética, que age trazendo para a tela em execução traços emprestados de pintores de outros tempos, elementos de obras admiradas, marcas de seu próprio estilo já cifradas em telas anteriormente concebidas. Assim, ainda quando o resultado é uma caricatura, deve-se tratar de um belo trabalho, despedido do efeito desagradável de uma caricatura amadora.

A diferença entre os valores em cogitação torna-se mais flagrante quando se pode averiguar a permanência no tempo das obras produzidas pelas duas categorias de retratistas: *o retrato fiel do amator morre com a pessoa que o encomendou; o retrato confeccionado pelo habilidoso pintor fica para sempre.* [Oe, 507] A beleza do retrato pode substituir, sem desmerecimentos, a semelhança do retrato com o modelo. Nesse caso, a verdade perde a sua ligação extremada com o referente e passa a ser avaliada em função do resultado final da composição, da capacidade de o autor se filiar a certas famílias de pintores que também se notabilizaram no Retratismo. Apreciando o retrato do gravador Wille,¹⁰ Diderot sintetiza a sua compreensão da bela imitação ou imitação artística:

Belíssimo retrato. É o ar brusco e duro de Wille, o pescoço rígido, os olhos pequenos, ardentes, assustados, as faces rubras. Que belo penteado! Como o desenho é bonito! Como a pincelada é ativa! Que verdade e que variedade de tons! E o veludo e o jabot, os punhos de renda, que acabamento! Gostaria de ver esse retrato ao lado de um Rubens, de um Rembrandt ou de um Van Dyck. [Oe, 507]

No entanto, a validação da posteridade não se deve apenas à diferença de qualidade estética entre os trabalhos: o que determina, muitas vezes, o reconhecimento do valor de uma tela ao longo do tempo é, simplesmente, a escolha do sujeito retratado. Enquanto os *barbouilleurs* da ponte de Notre Dame retratavam qualquer passante anônimo, aos pintores acadêmicos cabia legar às gerações futuras as imagens dos grandes homens que as haviam precedido.

Produtores da *imagerie* dos habitantes do Panteão nacional, os pintores acadêmicos somam ao seu papel de guardiães da memória da nação a função de formadores de um padrão artístico de semelhança:

[...] O olho do povo se adapta ao olho do grande artista, e o exagero toma o lugar da semelhança. O povo não pensa em contestar, não dirá nunca: Este olho está pequeno demais, ou muito grande; esse músculo está exagerado; essas formas estão erradas; essa pálpebra, saliente de-

mais, essa órbita muito alta — *ele abstrai aquilo que o conhecimento do belo introduziu na cópia.*[*Oe*, 507]

Há, portanto, um conhecimento da beleza que se introduz na cópia para garantir a admiração de quem vê o modelo, embora ele não esteja mais disponível para uma definitiva comparação. Diderot julga os retratos de homens célebres de seu tempo através de critérios estéticos, a ponto de subordinar a memória histórica da nação à *imagerie* produzida pelos grandes pintores.

Ainda num terceiro fragmento da obra estética de Diderot, a comparação entre o retrato e o modelo retoma as preocupações do crítico, e se revela numa atitude até então considerada dispensável, até porque o autor da obra em pauta é um artista educado nas Belas Artes. A mudança de postura do crítico tem, no entanto, uma razão. No Salão de 1760, Diderot se defronta com o próprio retrato, pintado por Michel VanLoo.¹¹

As Belas Artes ficam momentaneamente de lado, porque o crítico, também o próprio modelo vivo, passa a defender a verdade — a imagem do retratado não condiz com a imagem de si mesmo que Diderot deseja ver perpetuada. O texto, primoroso em seu estilo irônico, salpicado de réplicas recortadas de falas de personagens da *Commedia dell'Arte*, aborda dois tópicos polêmicos. Um deles se concentra a exigência de que o retratista demonstre habilidade para captar o conjunto de traços que forjam uma imagem verdadeira, ainda que fugaz. O outro aborda a incapacidade do retrato em apreender a extrema mutabilidade de expressões que o rosto humano é capaz de modelar, às vezes no curso de poucas horas.¹²

Exercitando a competência do crítico de arte em saber descrever com esmero aquilo que vê, Diderot observa, detalhe por detalhe, a tela de VanLoo, para discordar do traje luxuoso, nada condizente com a sua condição de literato pobre; para rir da feminização dos traços de seu rosto (que lhe dariam um ar de **velha coquete**); para, finalmente, afrontar a postura do tronco emprestada à sua imagem na tela que, se casa bem com a envergadura de um secretário de Estado, destoa da inflexão absorta de um filósofo. No conjunto, produzira-se uma figura que não encontraria paralelo nem semelhança com a imagem do pensador, que os escritos de Diderot haviam projetado, e que se tornaria motivo de inquietação para quem preza a posteridade: *Mas o que dirão meus netos, quando compararem minhas tristes obras com esse risonho, afetado, efeminado velho vaidoso?* [*Oe*, 510]

Preocupado com a fixação de tal imagem pelos tempos afora, Diderot fecha questão, selecionando novo argumento. Relativiza a compatibilidade entre imagem a óleo e personalidade literária, mas denuncia a falsificação que pode ocorrer quando se congela uma face, destituindo-a da diversidade de máscaras que o ser humano, tal

como o ator num espetáculo, lança mão no seu dia a dia:

[...] Crianças, eu as previno: não sou eu. Eu tinha, num só dia, cem rostos diferentes, conforme o que me tocava. Era sereno, triste, sonhador, terno, violento, apaixonado, entusiasmado; mas nunca fui como ali me vêem. [Oe, 510]

Após descrever os estados anímicos que se poderiam refletir em seu rosto e advertir-nos para a incorrespondência entre pintura e modelo, Diderot tenta remediar o retrato mal pintado, apresentando um auto-retrato em poucas linhas, seguido das razões que teriam levado ao fracasso a empreitada de VanLoo:

Tenho uma máscara facial que engana o artista, seja porque nela se fundem muitas coisas, seja porque as impressões se sucedem muito rapidamente em minha alma e se espelham em meu rosto — para o olho do pintor se torna bem mais difícil do que supunha. [Oe, 512]

Um ser humano múltiplo é anti-retrato, da mesma forma que será antibiografia. Tomando para si a habilidade mutante que segundo ele, deveria ser exigida do ator, Diderot enfrentou, de dentro de sua própria obra, a febre biográfica que esquentava o século XVIII. Diferentemente de Rousseau e Voltaire, Diderot, segundo Jean Claude Bonnet, constrói sua obra paralelamente à prática da *poética do elogio* ao homem de letras que o século XVIII exacerbou, alimentando-a com exigências de confissões frequentes do escritor sobre a sua própria vida. Falando sobre si através de máscaras, o dramaturgo, crítico e enciclopedista resiste à demanda biográfica de seu tempo através de uma obra cuja força de ausência e alteridade não terá jamais concorrente: *[...] Diderot perturba, sistematicamente, os limites de uma leitura realista e referencial, dissuadindo seus leitores de identificar um sujeito biográfico que se mostra tão variado quanto inacessível.*¹³

A estratégia de multiplicar-se em diferentes *eus*, ao longo da sua produção escrita, não impede Diderot de considerar o valor do retrato enquanto gênero. Talvez por isso, embora condene o trabalho de VanLoo, salva outras obras que também o tomaram como modelo, tais como um pastel de Greuze, uma gravura de Grand, um busto de Mlle. Collot, discípula de Falconet.¹⁴

A partir do resumo de um episódio envolvendo Falconet, Diderot retoma suas considerações sobre a arte do retrato. O escultor famoso teria destruído um busto esculpido em homenagem ao enciclopedista, depois de comparar a própria obra ao trabalho de Mlle. Collot, sua aluna, que também tomara Diderot como modelo. Comovido com a atitude de humildade do escultor, o crítico recupera a obra despedaçada para a posteridade ao admitir que, apesar de ruim no todo, viam-se no busto certos

traços de sofrimentos secretos, que ele, Diderot, tinha padecido no mesmo período em que a escultura estava sendo concebida. E examinando o caso Falconet, enuncia, bem a seu gosto, mais um paradoxo:

[...] *Como é possível que o artista erre os traços grosseiros de uma fisionomia que tem diante dos olhos e transmita à tela ou à argila os sentimentos secretos, as impressões escondidas ocultas no fundo da alma que ele ignora?* [Oe. 514]

Apresentando-se como comentarista de retratos que o toma como modelo. Diderot inclui-se numa linhagem de escritores que, aceitando posar ou deixando-se retratar, não se furtaram, mais tarde, a julgar o resultado dessa arte que não dominavam. Através da escrita fazem elogios ou reparos às telas, convertidas momentaneamente em espelhos em que surpreendentemente se deparam refletidos.

Assim como Diderot nega sua imagem pintada por VanLoo, também Antero de Quental não se reconhece diante da tela de Columbano,¹⁵ para quem tinha posado dois anos antes de cometer suicídio e que, segundo Joaquim-Francisco Coelho, em ensaio poético, capta, premonitoriamente, *uma visagem estupefacta de sua própria assombração*.¹⁶ Antero — que elogia a qualidade artística do retrato, mas acusa o artista de idealizar algo de *fantástico e tenebroso* em sua face — é obrigado a capitular diante da resposta do pintor: *copiei o que vi*.¹⁷

Também insatisfeito fica Mário de Andrade ao receber seu retrato pintado por Lasar Segall. Zeloso de suas inúmeras faces, multiplicadas na copiosa correspondência que mantinha com amigos e discípulos, Mário trata, não de desmerecer a arte de Segall, mas de explicar a imagem de si que ficará algum dia exposta à visita pública. Comparando

Diderot, por Garant, sobre uma gravura de Delannoy



as telas de Segall e de Portinari, que tomam Mário de Andrade como modelo, a fragmentos de cartas do escritor, Eneida Maria de Souza verifica de que modo os dois retratos funcionaram como mediação artística no processo de compor um auto-retrato, empreendimento a que Mário se dedicou empenhadamente na correspondência. Através da avaliação que o modernista fez das duas telas, tidas por ele como complementares de sua imagem, na medida em que representavam, respectivamente, seu lado mau e seu lado bom, é possível detectar e acompanhar um movimento de retificação da imagem. E que não seria fixada para a posteridade se não incorporasse *o crivo da ficção e o olhar do outro*.¹⁸ Segundo a ensaísta mineira, o que está em jogo, no caso, é o estatuto do auto-retrato como *expressão da pose e do distanciamento do sujeito de sua própria imagem*¹⁹ que, no entanto, não prescinde da influência da imagem composta por um outro sobre si.

Discordando do resultado dos quadros, aceitando o seu poder de revelar faces desconhecidas ou encobertas, adensa-se a consciência do sujeito sobre a sua responsabilidade na construção de uma imagem de si mesmo que permanecerá através dos anos. Diferentemente, no entanto, de Mário de Andrade, que assume integralmente na sua extensa correspondência essa responsabilidade, Diderot prefere apostar na diversidade de seus escritos como recurso para diluir uma imagem inadequada.

Sem utilizar a violência das normas, Diderot aprecia retratos e apresenta opções diversas para que essa arte obtenha bons resultados. A técnica a serviço da imitação da natureza pode expulsar a arte, mas garantir verossimilhança. O padrão artístico de semelhança decorre não da imitação rigorosa de um modelo, mas, ao contrário, da correção do modelo pelas prerrogativas do gosto, da memória estética e de certas soluções de estilo. No primeiro caso, violam-se as leis do desenho para se preservar a fidelidade ao modelo; no segundo, fere-se o modelo para salvar as belas artes. O paradoxo final aponta uma terceira possibilidade: se ao retratista cabe algum dever de obediência, não seria nem à imitação das incorreções da natureza humana, nem à adoção das correções estéticas que as belas artes recomendam. Mas obediência à imposição do retrato: revelar a face humana que fulge, para no instante seguinte apagar-se. Se para o crítico de arte fica reservada a apreciação dos efeitos do retrato — a delicadeza do traço, a mágica da luz e da sombra, o conhecimento da cor — para o pintor retratista e para seus sucessores, o fotógrafo e o biógrafo, reserva-se a capacidade de representar o sentimento da carne, mais íntimo ou mais publicamente composto, que irá permanecer na memória dos homens.

.....
Maria Helena Werneck, professora do Departamento de Teoria do Teatro da Escola de Teatro da Uni-Rio.
Doutora em Letras pela UFRJ.

¹ DIDEROT, Dennis (Langres, 1713 - Paris, 1784). Filósofo, escritor, autor e teórico de teatro. É autor das reflexões estéticas *Pesquisas filosóficas sobre a origem e a natureza do belo*, publicada na *Enciclopédia*. Em decorrência de suas visitas aos Salões de Arte de Paris, galerias holandesas e alemãs, além da frequência curiosa aos ateliês de pintores e escultores do seu tempo, Diderot cria uma nova disciplina — a crítica da arte — preocupando-se em formular fundamentos teóricos e justificá-los, tomando os quadros observados como exemplo.

² LA TOUR, Maurice Quentin de (Saint Quentin, 1704-1788). Notabilizado na arte do pastel, seu meio de expressão exclusivo, tornou-se célebre como retratista das mais proeminentes figuras da sociedade francesa, como o rei Luiz XV, Jean-Jacques Rousseau, D'Alembert, Voltaire. Apesar da aparente desenvoltura com que produzia seu trabalho, os pastéis lhe exigiam um intenso trabalho de análise e repetição. Tonou-se muito rico graças à sua arte, mas morreu acometido de demência em sua cidade natal.

GREUZE, Jean-Baptiste (Tournus, 1725 - Paris, 1805). Jovem, foi mandado a Lyon para estudar, e depois seguiu para Paris (1750) onde conviveu com os enciclopedistas. Atingiu reputação unindo dois gêneros: a pintura intimista de J. B. Chardin e as galanterias de François Boucher. Foi retratista, mas fez sucesso em todos os gêneros de pintura.

CHARDIN, Jean-Baptiste-Siméon (Paris, 1699-1779). Conhecido como mestre da arte da natureza morta, produziu também quadros de cenas da vida cotidiana, tendo como tema habitantes da *rive gauche*, além de inúmeros retratos. Em 1763 recebeu de Diderot um elogio definitivo para os padrões da época: sua arte seria a própria vida. Como pintor de natureza morta é considerado um clássico, admirado alguns séculos mais tarde por Matisse.

VERNET, Claude Josephe (Avignon 1714 - Paris 1789). Fez sua formação artística na Itália, notabilizando-se como paisagista. Ao estabelecer-se em Paris, ingressa na Academia de Belas Artes. Executa, por encomenda do Marquês de Marigny, quinze quadros representando as principais portas da França. É considerado, pelos quadros produzidos ao final da vida, um precursor do Romantismo.

BOUCHER, François (Paris 1703-1770). Pintor e gravador, membro da Academia, notabilizou-se por quadros mitológicos como *Triunfo de Vênus*, *Leda e o cisne* e *O banho de Diana*. Produziu enorme quantidade de pinturas decorativas para palácios, salões aristocratas e mansões de ricos financistas, além de ter sido um dos maiores decoradores da Ópera de Paris. Protegido de Mme. Pompadour, foi nomeado por sua influência superintendente da manufatura de Gobelins. A partir do salão de 1765 é atacado por Diderot, período que coincide com o declínio de sua arte.

FRAGONARD, Jean Honoré. (Grasse 1732 - Paris 1806). Aluno de Chardin, Boucher e VanLoo. Morou na Itália onde se tornou amigo de Greuze. Desenvolveu a prodigiosa técnica de improvisação em pintura, autenticando as telas assinando atrás: *pintado por Frago em duas horas*. Estimado pela nobreza que o cobriu de medalhas e encomendas. Arruinou-se com a Revolução Francesa e parou de pintar em 1794. Vendeu todas as suas coleções. Morreu esquecido.

³ DIDEROT, Denis. *Oeuvres Esthétiques*. Paris: Bordas, 1988, p. 505. As citações seguintes serão identificadas no corpo do texto pela sigla *Oe*, seguida da numeração de página.

⁴ LIMA, Luis Costa. Diderot: filósofo e crítico de arte in *O fingidor e o censor; no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense, 1988, p. 172.

⁵ *Ibidem*, p. 505.

⁶ In DIDEROT, Dennis. *Diderot*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

- ⁷ Agradeço a Ana Maria de Bulhões Carvalho as sugestões de ampliação deste tópico do trabalho e a elaboração das notas.
- ⁸ DIATKHINE, Gilbert. *Le regard froid* in *Revue Française de Psychanalyse*. Paris: Puf, tome LII, jan.-fev. 1988, p.37-49.
- ⁹ Pintor amador sem técnica, borrador de tela. [N.E.]
- ¹⁰ WILLE, Jean-Georges. (Alemanha, 1715-Paris, 1808). Desenhista e gravurista de origem alemã, que trabalhou e notabilizou-se em Paris. Sua vida ficou conhecida através de seus *Diários*, publicados em Paris em 1857, e de suas *Memórias*, que constituem também uma rica fonte de consulta sobre a vida parisiense no século XVIII. Torna-se chefe de um importante ateliê, onde se formam gravadores franceses e estrangeiros. Enciclopedista e gravador do rei, relacionava-se com toda a sociedade européia de *marchands*, colecionadores e artistas amadores, que se reuniam em sua casa. Sua coleção particular dispersou-se em 1784, sob a responsabilidade de Pierre-François Basan, conhecido *marchand* e editor da época, responsável pela publicação, em 1767, de um *Dictionnaire des graveurs*, reeditado em 1789. Também vendeu as obras de VanLoo.
- ¹¹ VANLOO, Louis Michel (Toulon, 1707 - Paris, 1771). Descendente de uma família de pintores franceses de origem holandesa, foi aluno de seu pai Jean Baptiste (1648-1754), pintor de quadros mitológicos e reconstituições de cenas históricas. Fez carreira como retratista e soube combinar os valores do natural e da elegância, caros à arte de seu século.
- ¹² Este histrionismo será um valor definitivamente incorporado ao código de apreciação estética de Diderot, desde que pôde apreciar a competência com que o ator inglês David Garrick (1717-1779) *mete a cabeça entre os dois batentes de uma porta e, num intervalo de quatro a cinco segundos, seu rosto passa sucessivamente da louca alegria à alegre moderada, desta alegria à tranqüilidade, da tranqüilidade à surpresa, da surpresa ao espanto, do espanto à tristeza, da tristeza ao abatimento, do abatimento ao pavor, do pavor ao horror, do horror ao desespero, e sobe deste último degrau àquele de onde descera*. DIDEROT, Dennis, op. cit., p. 172 [N.E.]
- ¹³ BONNET, Jean Claude. *Le fantasma de l'écrivain in Poétique. Le Biographique. n° 63, sep. 1985, p.259-277.*
- ¹⁴ FALCONET, Etienne. (Paris, 1716-1791). Escultor e estudioso de arte, foi protegido de Mme. Pompadour para quem criou o *Gênio da música*. Passou doze anos na Rússia realizando a *Estátua equestre de Pedro, o Grande*. De volta a Paris dedica-se a publicar seus escritos sobre arte.
- ¹⁵ COLUMBANO (Columbano Bordallo Pinheiro. Cacilhas, 1857 - Lisboa, 1857). É considerado o representante mais importante da geração naturalista portuguesa. Pintor de naturezas mortas e sobretudo grande retratista, oferece imagens da sociedade portuguesa decadente do fim do século XIX cuja situação trágica é revelada por sua arte sombria e nervosa. Retratou intelectuais como Antero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Teixeira Gomes. É irmão do célebre caricaturista português do final do século XIX, Rafaelo Bordallo Pinheiro.
- ¹⁶ COELHO, Joaquim-Francisco. *Pintura e profecia: do Antero de Columbano*. Lisboa: Colóqui/Letras, s/d, p.24.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 6.
- ¹⁸ SOUZA, Eneida. Autoficções de Mário de Andrade in *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, vol. 1, n. 1, out. 1993, p. 119.
- ¹⁹ *Ibidem*, p.119.

CENÁRIO (OBJETO-PLÁSTICO) DE HÉLIO EICHBAUER

CLARIVAL DO PRADO VALLADARES

Fala-se muito do beco sem saída das chamadas artes plásticas. Há longo tempo vem esta preocupação, em face do terrível esvaziamento de atributos que antes se creditavam às categorias tradicionais (pintura, escultura, desenho) e que hoje, perante o tipo de civilização e de história ocorrentes, perderam o sentido original de conceituação e até mesmo a escala de avaliação. Para aquelas categorias convencionais e comprometidas historicamente com a produção de objetos destinados ao enlevo e nobilitação da propriedade privada, aquele beco sem saída agora está se fechando cada vez mais.

Entretanto, para os que não entendem arte a não ser como aquilo que é destinado à vivência estética coletiva, como participação plural, num consumo amplo e livre de porta aberta aos tempos, a crise apenas se refere ao tipo e às limitações do objeto. Lamenta-se o destino, o reduto da arte que se recolhe ao privatismo como as jóias ao cofre, ou como os livros vistosos depositados em estantes sonolentas. Nega-se a validade do que já nasce proposto para o seu jazigo imediato.

A arte mais remota em que se acredita nem sabia que era arte, para o nosso conceito atual, ao tempo em que foi feita. Não sofria da premissa comprometedora, dessa consciência preestabelecida de se chamar a si mesma de arte, ou de anti-arte, por fastio. Nunca houve crise para o canto, a dança, a imagem e a fábula que nascem da prece, do sacrifício, do temor e da oferenda. O esvaziamento começa quando o objeto se descompromete da motivação e se exclui daquele destino de ser consumido na vivência de sua comunidade.

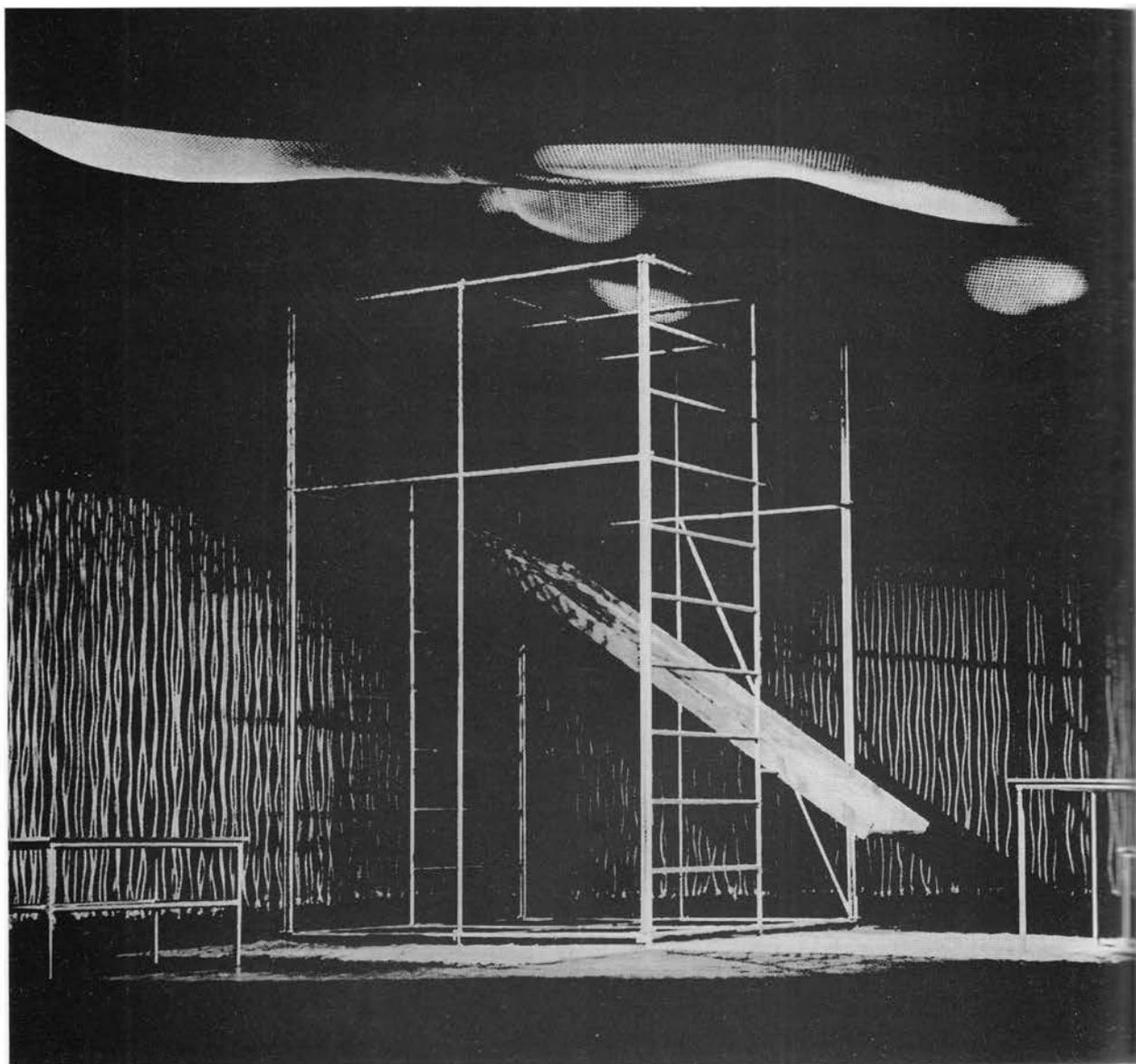
Uma das razões do interesse pelas exposições coletivas de salões e bienais se entende pela participação ampla oferecida ao público. Receio que esta afirmação seja de logo contestada pela relação numérica entre população e visitantes.¹ O aspecto negativo do consumo não é das entidades, nem da arte proposta, mas da estrutura social e econômica do meio que priva o seu habitante da capacidade e do tempo de participação.

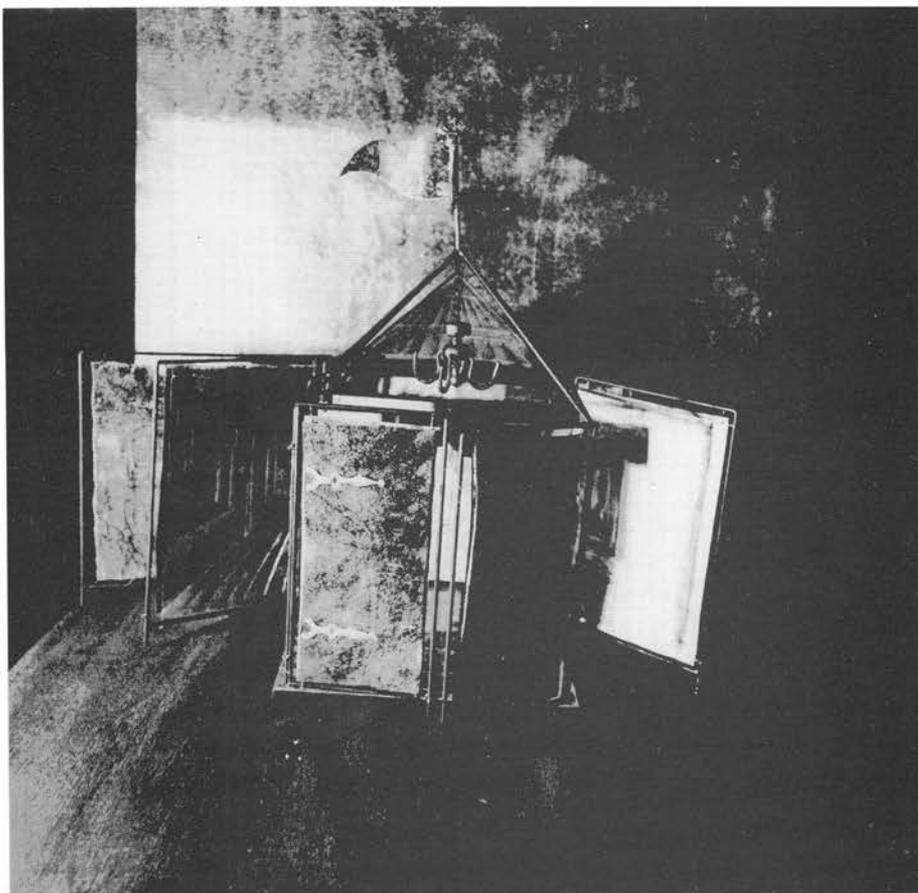
Da parte do artista contemporâneo verifica-se o empenho em produzir o objeto

antiprivatismo, por natureza destinado à emocionalidade coletiva e propositadamente construído em materiais impróprios para o entesouramento. Muitas dessas construções atuais, inscritas numa nova categoria convencionada como **objeto**, correspondem a tentativas fragmentárias de **cenografia**. Este fenômeno indica que na última se encontra a **categoria** adequada para a expressividade das artes de nossos dias. Indica, igualmente, a razão da escolha de materiais perecíveis, insólitos às técnicas tradicionais e em acréscimos destinados a atingir o espectador em sua pluralidade perceptiva sensorial.

De inédito, nada acrescenta, pois na história remota de rituais religiosos se praticavam idênticos recursos aos que hoje, em recinto de artes plásticas e de vanguardismo, rotula-se como experiências ou pesquisa.

Cenário de Verão, de Roman Weingarten. Rio de Janeiro, Teatro Princesa Isabel, 1967

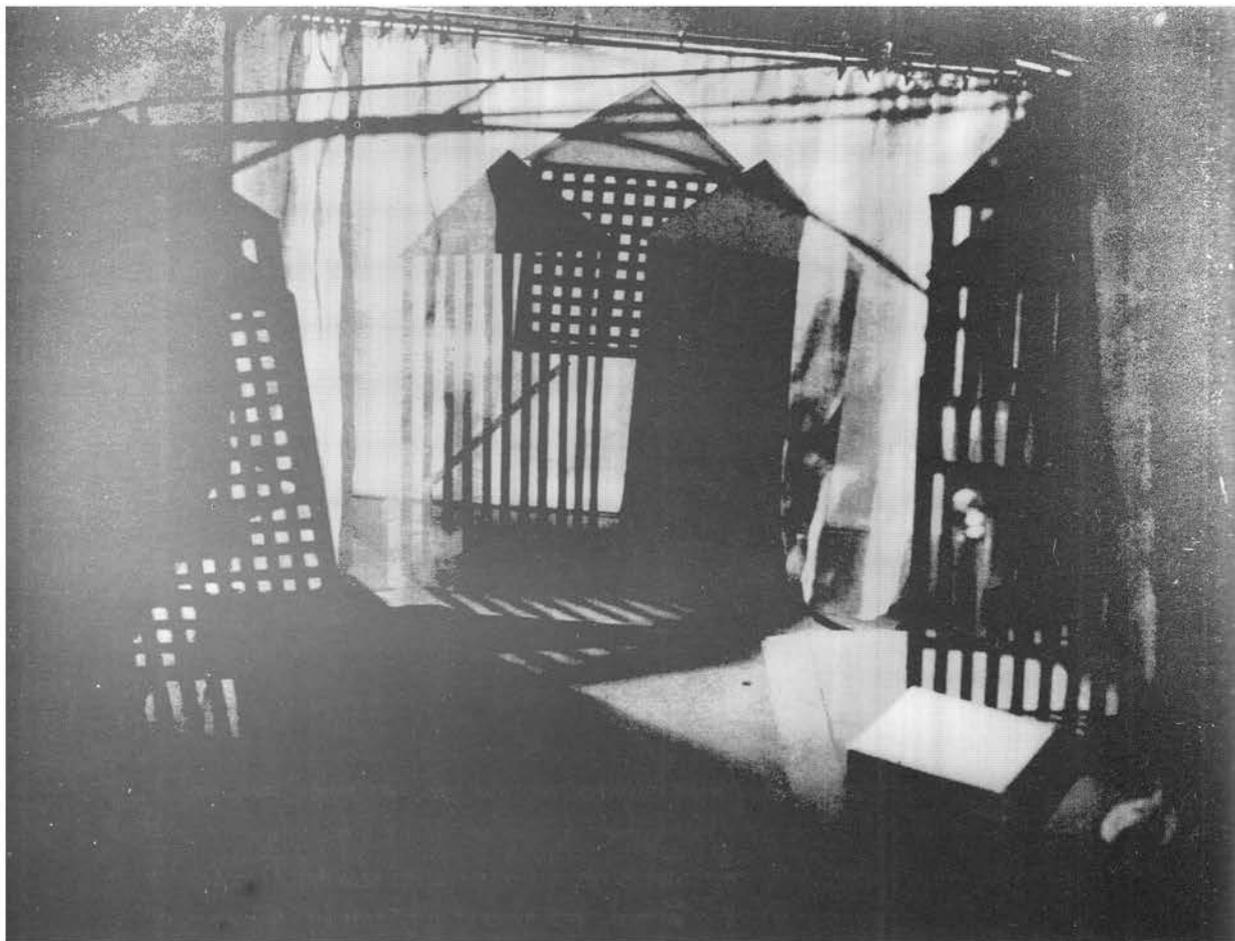




Estudo para o cenário de O avarento, de Molière. Praga, 1964

A mais nítida característica da **vanguarda** hodierna é a falta de originalidade em suas propostas, que não resistem ao simples confronto dos acervos das culturas-bases, dotados de idênticas propostas e de maior consequência. Não houve, ainda, a suficiente ruptura com o legado histórico para permitir ao nosso contemporâneo presumir-se no autêntico intérprete e construtor de acordo com os meios e materiais disponíveis em sua data, isto é, o almoxarifado de sua civilização. É certo que as propostas de Jules Le Parc, Abraão Palatnik, Cruz Diez estão mais próximas da coerência desejável entre civilização e processo construtivo do objeto-arte, e é provável que o caminho desses artistas esteja indicando, como uma seta de trânsito, o amanhã das artes visuais descomprometidas do narrativo.

É muito incômoda para qualquer artista dedicado às novas experiências, ge-



Estudo para o cenário de Le Baruffe Chiozzote, de Goldoni. Praga, 1963

almente solucionadas com recortes, colagens e um pouco de motor, a verificação de que está fazendo apenas **cenografia-fragmentária**, na maior parte sem consequência devido ao hermetismo da subjetividade. Se, de um lado, o artista investe contra o compromisso tradicionalizado de construir o objeto ao jeito e ao gosto do consumo privatista, e nisto estaria uma atitude válida, de outro, fracassa por não ser o bastante para a comunicação do sentimento coletivo. É neste compromisso de o objeto refletir o meio e o momento que o beco sem saída das artes plásticas se fecha ainda mais.

O caminho de recuperação e de renovação é estreito e está no meio de duas barreiras: a civilização de um lado, com a excessiva pluralidade de recursos postos à disposição para serem utilizados na linguagem estética, e, do lado oposto, o imenso público, quase a humanidade toda, sequioso de novas imagens capazes de refletir e emocionar a alma da comunidade atual.

Cessado o diálogo entre o homem e a religião que supria a necessidade do consumo estético, as possibilidades atuais são o cinema e o teatro, como meios de

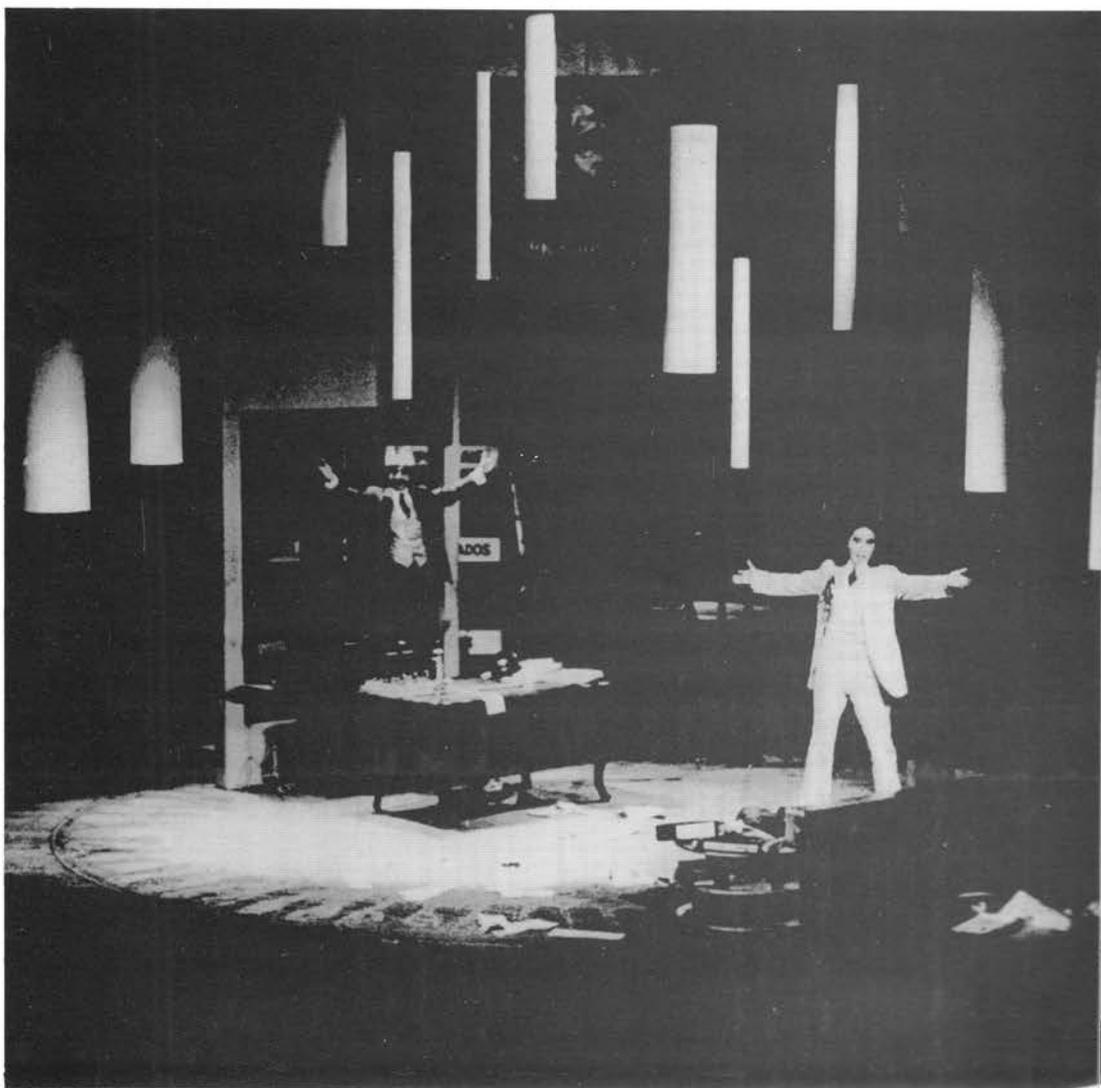
integração das categorias convencionais e de abertura para as novas dimensões da criação artística. Teatro ou cinema, quando somam os atributos daquelas categorias empoladas pelo privatismo, para devolvê-las, enriquecidas, ao bem comum.

Cenografia — objetos plásticos

Ao ver no teatro a possibilidade da organização plástica do espaço envolvente, não se propõem, apenas, recursos e processos em função do espetáculo. Pensa-se na participação, na consequência da comunicação. O cenário deixou de ser o suporte da narração, ou o seu mero atributo visual ilusionístico, para integrar a série de valores e de imagens que, emanantes de um texto, sugerem e configuram a organização do espaço e do tempo envolventes.

O **texto escrito** requer o **texto cênico** e este exerce a integração de elementos visuais e sonoros em função do compromisso primeiro da obra de arte que é a comu-

Cenário para O rei da vela, de Oswald de Andrade. São Paulo, Teatro Oficina, 1967



nicação. Não basta o cenário ser a ilustração do texto. Para corresponder ao nível estético, há de ser a visão poética do texto liberado de sua origem e reposto no espírito da data em que se representa. Não se trata de simples atualização, figurando-se sobre uma narrativa anterior o ambiente recente.

Quando o **cenário** é proposto para um texto clássico, a atualidade que procura não é a da aparência empírica, mas a revelação da perenidade que está contida na obra original. Nisto se condensa a filosofia do cenógrafo Josef Svoboda, de quem Hélio Eichbauer é o discípulo brasileiro. Discípulo de sua filosofia, sem aprisionar-se ao estilo do mestre do qual já difere com suficiência para afirmar-se numa outra individualidade.

A marca mais definitiva entre os dois, que os situa numa idêntica atitude estética, é o fundamento construtivista. Fundamento marcante, porém não absoluto, uma vez que seria impossível impor-se a todos os textos a essencialidade geometricista do Construtivismo. Quando Svoboda define a cenografia como a *mise en scène plástica do drama*, certamente admite diferentes meios de expressão estilística em relação à natureza do texto.

De Hélio Eichbauer o público carioca já teve conhecimento de dois de seus cenários: aquele feito para *Verão* de Weingarten, peça dirigida por Martin Gonçalves, e o outro mais recente, de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez. No primeiro caso o texto favoreceu a proposta cenográfica construtivista possibilitando à ação do drama traduzir e comunicar o significado momentâneo das estruturas abstratas cenográficas. O cenário de Hélio Eichbauer para o *Verão* de Weingarten correspondeu, no meu julgamento pessoal, a uma das melhores construções plásticas já realizadas neste país. Isto é, como proposta em termos de artes visuais, implicada a problemática da arquitetura, da pintura e da escultura, integradas na construção de uma nova formulação que na linguagem da crítica se identifica na generalidade da categoria **objeto**.

Com isto não desejo separar o cenário de *Verão* de seu compromisso ao texto, de sua validade como **ordenação plástica do drama**. O objeto-cenário motivado do texto não corre o risco de se tornar produto ocioso, por sobrecarga subjetiva, uma vez que sua construção se justifica como linguagem da comunicação.

A narrativa é o bem comum da obra de arte, a ponte que liga a mensagem ao público permitindo ao cenógrafo inventar imagens e situações que enriqueçam a emocionalidade do espectador. O cenário ilustrado comporta o risco de fornecer ao observador o gratuito do texto, privando-o da imaginação que completa a experiência estética. No cenário construtivista, a imaginação e a sensibilidade do público são provocadas a participar, completando a intenção poética.



Estudo para o cenário de Tio Vânia, de Tchecov. Praga, 1965

O cenário expressionista

O segundo exemplo da obra de Hélio Eichbauer, já do conhecimento do público carioca e paulista, é a surpreendente cenografia construída para *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, adaptada e dirigida por José Celso Martinez.²

Para o cenógrafo, corresponde a uma experiência oposta ao trabalho anterior. No texto de *Verão*, o drama está na interioridade da condição humana, no quadro psíquico que se reflete através de palavras e atitudes conduzidas em termos de símbolos depurados. No segundo trabalho, *O rei da vela*, o texto é o protesto à determinada conjuntura social, o drama é a rejeição violenta contra algo que o autor denuncia em 1933, que coincide em data com a temática de Brecht e que, do ponto de tomada cenográfica, implicaria a referência da data original.

A atualização das referências cenográficas debilitaria o uso da tese, uma vez que a imutabilidade dos motivos, como ocorre em Brecht, transcende a de-

núncia e se enfatiza como protesto.

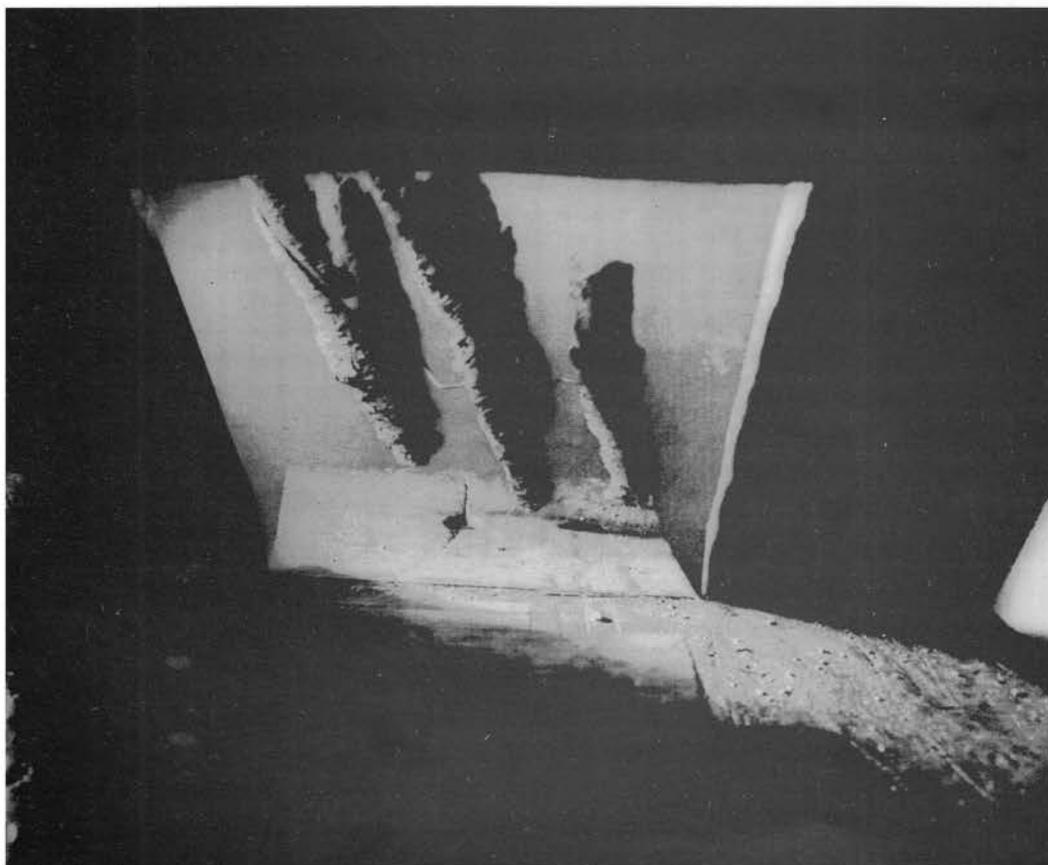
As soluções encontradas pelo cenógrafo foram as mais inteligentes. Aceitou a pluralidade descritiva para mutação cenográfica dos três atos e, nesses limites, mediante a deslocação de elementos, palco giratório e trajes, consegue acompanhar a complexa mensagem, intencionalmente discursiva.

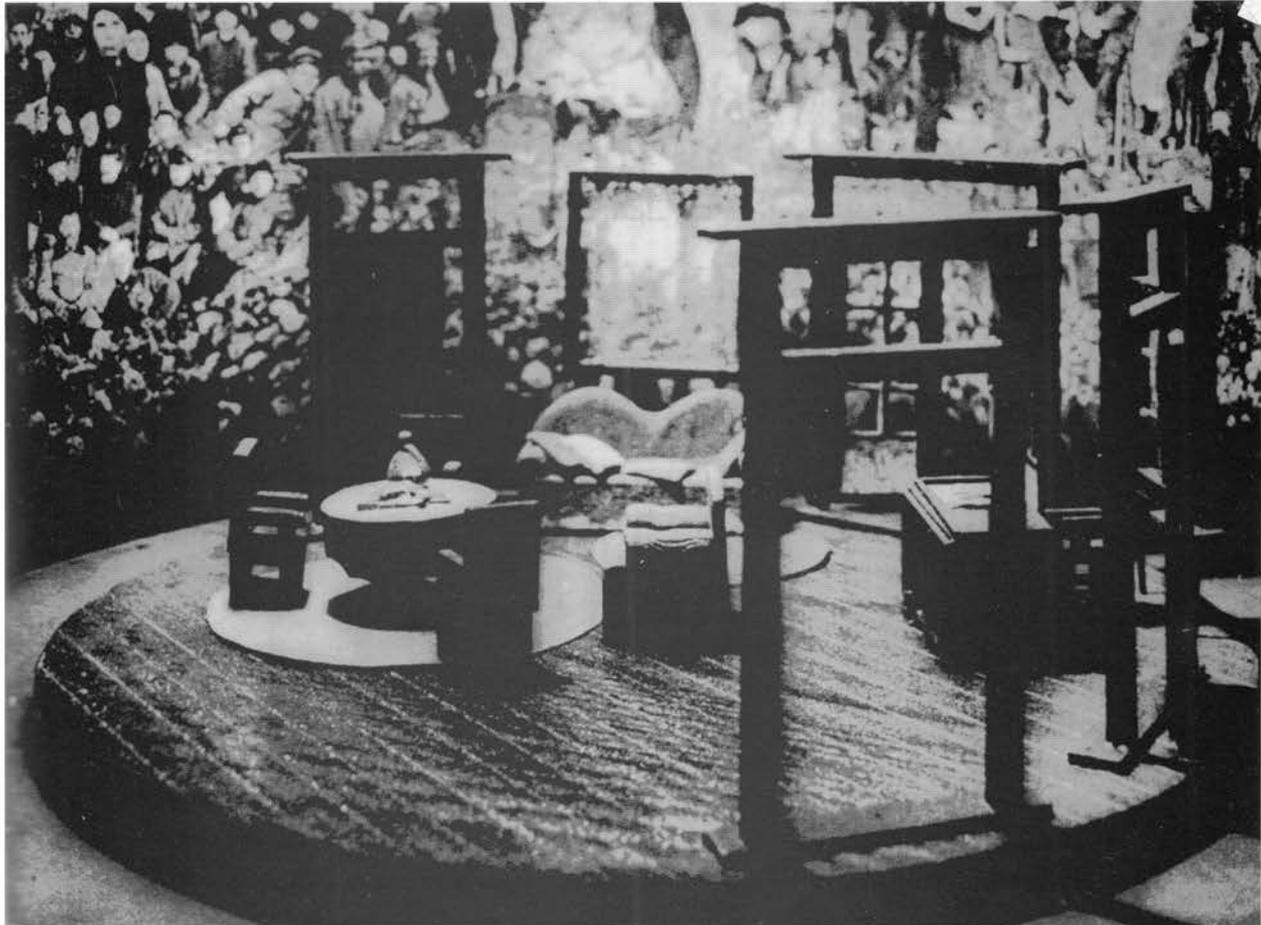
Do valor histórico da tese, que se fundamenta na carga pessimista do absurdo perenizado, Hélio Eichbauer propôs determinados elementos também imutáveis, mais próximos da **charge**, do caricatural, mais na linguagem judicativa que da alegoria.

Não concordo com a afirmação de muitos em assinalar no texto e na peça uma sociedade retratada, apenas. O texto original é a revelação direta de toda uma patologia social e a adaptação em teatro está proposta, corajosamente, em termos de uma sala de autópsia. O podre da sociedade, a ferida, a gangrena e o cadáver fazem o espelho levado à cara do espectador. Não se pode indagar se a peça obedeceu o texto ao pé da letra, pois a resposta é imediata e fulminante: obedeceu à mensagem.

Tais compromissos determinaram para a cenografia dificuldades maiores, a começar pela aproximação ao clima intelectual do autor naquela sociedade e momento em que ele se integrava. Estudando os cenários e desenhos de Lasar Segall, a pintura de Tarsila, móveis de Warchavchik, textos de Paulo Mendes de Almeida,

Estudo para o cenário de Macbeth, de Shakespeare. Praga, 1965





Estudo para o cenário de Vassa Geleznova, de Gorki. Praga, 1965

Geraldo Ferraz e o subsídio histórico-analítico de Mário da Silva Brito e Haroldo de Campos, suponho ter sido possível a Hélio Eichbauer aproximar-se da data motivadora de Oswald de Andrade, repondo-a em pauta de uma atualidade. Neste sentido, o cenógrafo teve que assumir em encargo crítico e uma opção entre retratar a sociedade dominante ou aquela outra de exceção, mais particular ao autor do texto. Soube, também, situar a prototipia (o personagem situado no traje), tanto no propósito da mensagem original como na arbitrariedade de renovação indicada pelo diretor.

Penso que o compromisso com o autor determinou a ambos, diretor e cenógrafo, aceitar o Expressionismo como o clima estético dominante. Resta, apenas, justificar que Expressionismo em *O rei da vela* não equivale a uma obediência ou características de um estilo, porém a uma justaposição do caráter da obra e do ambiente intelectual em que foi feita.

Estou informado de que ainda no mês de março Hélio Eichbauer fará no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sua exposição individual com cerca de 20 cenários (maquetes) e diversos estudos (desenhos e montagens). Por declaração trata-se da exposição de trabalhos de um cenógrafo, mas, por natureza e consequência, será

uma exposição de verdadeiro artista plástico que entre os seus materiais de construção sabe incluir o texto da dramaturgia.

Desses seus numerosos trabalhos parece-me justo indicar o cenário para *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, como exemplo caracterizador do teatro construtivista. A proposta para *Les précieuses ridicules*, de Molière, é a humanização dos próprios elementos estruturais (arquiteturais) figurados. Nos estudos para *As três irmãs*, *O jardim das cerejeiras* e *Tio Vânia*, todas de Tchekov, Vassa Geleznova, de Górkí, e *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams, a cenografia se dispõe em elementos compositivos desarticuláveis e transferíveis, acompanhando a seqüência discursiva como as palavras num poema. Já nos estudos para *Macbeth*, de Shakespeare, *O inspetor*, de Gogol, e *The long voyage home*, de Eugene O'Neil, enfatiza o tratamento da matéria e os planos de luz por força do contexto dramático, quase ao nível de uma problemática pictórica.

Por fim, Hélio Eichbauer chega ao seu maior desafio no cenário de *Electra* (ópera de Strauss), quando retoma a estruturação construtivista numa linha e grandeza comparáveis ao cenário de Svoboda, seu mestre, para *Édipo Rei*, de Sófocles. *Electra*, de Hélio Eichbauer, é um objeto-plástico de plenitude para as exigências do quanto se espera das artes visuais, em nossos dias. É o exemplo, nesta desafiante categoria denominada **objeto**, do uso do espaço arquitetural depurado a uma rigorosa essencialidade geométrica e com uma dinâmica de cortes que leva ao espectador a visão de um infinito imprevisível dos planos retilíneos.

Nesta cenografia, e também noutras, a luz não é só o impacto focal para destacar a figura. Hélio Eichbauer aprendeu muito bem de Josef Svoboda que a luz é um elemento construtivo capaz de formar grandes superfícies pictoriais, em apoio da reflexão poética. A luz que acende a memória, que fala do tempo de uma evocação ou de um prenúncio, que era germe ou simples intenção da imagem literária e que o cenógrafo concretiza como uma página de leitura.

.....
In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 de março de 1968.

.....
Clarival do Prado Valladares (Salvador, 1918 — Rio de Janeiro, 1983), historiador de arte e médico. Foi crítico do *Jornal do Brasil* e editor dos *Cadernos Brasileiros*.

.....
¹ A *Bienal de São Paulo*, considerada a maior iniciativa do ano de 1967, marcou o total de 150 mil visitantes para uma população de quase cinco milhões, sem se considerar o público forasteiro. Quando o belo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro atinge seis mil visitantes aos domingos, e todos se alegram, logo mais se chega à melancolia do confronto da cifra numa cidade de mais de três milhões de habitantes.

² Sobre esta montagem e o autor, ver *O Percevejo* n° 4, ano 4, 1997.

O ÉPICO E A CONSTRUÇÃO DA AÇÃO

ÁNGELA LEITE LOPES

A PEÇA QUE A HISTÓRIA PREGOU

ENTREVISTA COM ADERBAL FREIRE-FILHO

Segunda-feira dia 27 de janeiro de 1992. Uma noite de verão no Rio. Somos 75 pessoas a seguir o percurso proposto pelo espetáculo *O tiro que mudou a história* no Museu da República: a espera nos jardins do Palácio, depois as cenas nos salões, nos corredores, nas escadas e, finalmente, no quarto onde Getúlio Vargas se deu a morte. Faz calor, e as janelas estão abertas sobre o Rio de hoje, numa noite aparentemente tranqüila, longe das crises e das preocupações do cotidiano. No teatro. Na véspera, a filha de Getúlio Vargas, Alzira, morria aos 77 anos de idade. Ela tinha sido secretária e uma das principais assessoras do Presidente. O passado e o presente compõem uma alquimia estranha na atmosfera desse espetáculo insólito. Talvez porque a situação desse país do futuro, tão trágica hoje quanto na época dessa trama política, nos dê a impressão de viver um longo e interminável presente. Talvez também porque entrar nesse museu pela porta do teatro só possa nos levar a uma experiência muito particular do tempo.

Quinta-feira dia 30 de janeiro de 1992. Entrevista com Aderbal Freire-Filho, autor e diretor do espetáculo.

Ângela Leite Lopes — *Como surgiu a idéia de montar O tiro que mudou a história¹ e como foi o processo de elaboração do espetáculo?*

Aderbal Freire-Filho — A idéia veio do Museu da República. Eu cheguei depois da idéia. A diretora do museu, Helena Severo, queria transformá-lo num espaço mais vivo, que não ficasse limitado às visitas e às exposições. Ela foi então procurar o secretário de Cultura do município, o escritor Carlos Eduardo Novaes, e os dois vieram me propor fazer alguma coisa para comemorar o aniversário da morte do Getúlio, a 24 de agosto. Isso foi em 1991. Getúlio se suicidou em 1954; não se tratava nem de uma data tão especial... Mas Helena Severo estava muito impressionada com o fato de o Palácio do Catete estar tão ligado a Getúlio. Parece que os visitantes perguntam: *Onde é o quarto dele?* E os funcionários do museu respondem: *Dele quem?*, porque afinal ali moraram inúmeros presidentes. Uns dez pelo menos. O

último foi o Juscelino. Os museólogos acham isso curioso, mas no fundo é natural porque além de ter sido o presidente que viveu mais tempo no Catete — 19 anos ao todo —, Getúlio se matou ali. É claro que criou-se a partir daí uma ligação profundíssima. Helena Severo queria então exorcizar esse fantasma. A idéia era fazer alguma coisa no quarto do Getúlio e talvez ainda num outro lugar do palácio. Ela e o Carlos Eduardo Novaes tinham pensado na adaptação de alguma cena do romance do Rubem Fonseca, *Agosto*. Foi aí que começou minha contribuição, nessa fase de definição do que fazer. Eu adoro o livro do Rubem Fonseca, mas não via muito como adaptá-lo porque o episódio da morte do Getúlio é uma trama paralela dentro da construção do romance, que conta a história de um personagem fictício, um detetive. Por outro lado, uma série de eventos e de personagens não estão no livro e deveriam participar da peça. Achei então que a melhor coisa era fazer uma peça especialmente para o evento e me dispus a escrever também. Minhas atuais preocupações com dramaturgia têm inclusive me levado a escrever. Na época, eu tinha acabado de escrever *Lampião, rei diabo do Brasil*.² Eu estava muito contente com o texto, que eu achava muito bom, bem realizado. Do ponto de vista dramático, continha tudo que eu acho necessário para o teatro contemporâneo, saindo dos espaços fechados da dramaturgia brasileira habitual. E eu sentia muita vontade de continuar esse trabalho. Lembro que na segunda ou na terceira reunião, eu já tinha dito que queria escrever e eles tinham concordado... aí saiu uma crítica sobre o *Lampião* falando muito mal do texto. Pensei: *Se as pessoas acreditam nessa crítica vão duvidar da possibilidade de o texto ser bom!* [risos] Mas enfim, Carlos Eduardo Novaes ia ser o co-autor do texto, estava entusiasmado com a idéia. Foi assim que tudo começou.

Ângela — *Você disse que a idéia era fazer um espetáculo no quarto do Getúlio e em algum outro lugar do palácio. Essa questão do espaço foi determinante na estruturação do espetáculo?*

Aderbal — Inteiramente. O processo foi assim: comecei a visitar o museu com um caderninho e um lápis. Anotava coisas: a estátua da República na sala de reuniões ministeriais, o seu teto com a imagem de Baco, os querubins que acompanham quem sobe as escadas. Carlos Eduardo Novaes fez a mesma coisa, do lado dele. Depois começamos a ler: o livro de Paulo Brandi, *Vargas, da vida para a história*; o do Hélio Silva, *1954: Um tiro no coração*, que trata do ciclo Vargas, principalmente do final; o do americano John Foster Dulles, *Getúlio Vargas, biografia política*; o livro da Alzira; o depoimento do Amaral Peixoto. Li também o depoimento do Lacerda, para ver o que diziam os inimigos de Getúlio. O Carlos Eduardo Novaes fez um primeiro roteiro. Eu tinha sugerido que o espetáculo perfizesse o percurso tal como de fato ficou, ou seja, que se usasse o espaço todo do museu, o mais possível. Mas nesse



Cláudio Marzo (Getúlio) e Rogério Fróes (Oswaldo Aranha)

primeiro roteiro, tinha uma cena num lugar, outra num outro, sem nenhuma ligação entre elas. Aí eu disse: *Olha, a gente não pode fazer uma cena num lugar, outra noutra, e deixar que o público saia desse lugar e vá para o outro sem nenhuma condução. Nesses deslocamentos, o público vai se dispersar, conversar, e o tempo que ele vai levar para se concentrar de novo quando a outra cena começar... Talvez a cena já tenha acabado!* Chamei a atenção para a necessidade de uma ação contínua. O espetáculo teria que estar acontecendo o tempo todo, até durante os deslocamentos. O Novaes fez então um roteiro geográfico e depois escreveu também algumas cenas. Nessa ocasião, eu já tinha dado algumas cenas minhas para ele, por exemplo, a cena entre Getúlio e a Morte. A Morte foi o primeiro personagem sugerido por mim, fora dos reais. O Novaes estava muito comprometido com a história e eu fiz isso justamente para romper um pouco com a história. Com esse primeiro roteiro, comecei a trabalhar no museu com um grupo de atores e fui reescrevendo muita coisa. Para dar um exemplo das transformações que foram ocorrendo: a abertura seria uma cena com populares, pessoas metidas no meio do público que gritariam: *Fora Getúlio! Viva Lacerda!* Aí eu mudei. Peguei o texto das Parcas do *Macbeth* e fui adaptando, introduzindo trechos do *Corvo* do Poe para fazer alusão ao Lacerda, cujo apelido era justamente o **corvo**. Diz um das Parcas: *Salve o corvo que se não entra agora nesse palácio não entrará nunca mais.* E era mesmo uma profecia porque se o Getúlio não tivesse se matado, Lacerda teria entrado no palácio. Se Getúlio tivesse saído por re-

núncia ou deposição, Lacerda seria certamente presidente, imediatamente ou um pouco depois.

Ângela — *Por isso o título: O tiro que mudou a história?*

Aderbal — É. Mudou verdadeiramente. Eu até nem gostava muito desse título, mas ele se impôs. Todas as pessoas com quem falamos e que foram testemunhas desses acontecimentos afirmam isso. Por exemplo, o filho do Oswaldo Aranha, que levou o pai para a reunião ministerial na noite de 23 para 24 de agosto de 1954, nos contou que quando chegou diante do palácio, tinha uma multidão vociferando contra Getúlio. Gritavam: *Ladrão! Fora Getúlio!* E ele disse que não vai esquecer nunca que quando parou o carro, viu um camarada gordo babando de ódio, berrando. Houve a reunião e depois Oswaldo Aranha foi um dos poucos ministros que voltou para casa. De manhã, toca o telefone e recebem a notícia de que Getúlio tinha se matado. O filho volta a levar o pai para o palácio. E aí ele ficou impressionado porque aquela mesma multidão chorava e berrava agora por Getúlio, xingando o Lacerda. E ele viu chorando o mesmo cara gordo que na véspera babava. Foi o **tiro** que provocou essa mudança, todos os analistas políticos sabem disso. Foi esse tiro que elegeu depois Juscelino, em vez de Eduardo Gomes, que acabou politicamente. A UDN acabou com esse tiro. O golpe militar, que seria imediato, foi adiado por 10 anos. Então, nessa primeira cena, comecei a buscar o apoio do teatro para as referências históricas. Achei que era forte, interessante, começar com as Parcas do *Macbeth*. Tem algumas passagens literais: *Quando nos encontraremos de novo: no trovão, no relâmpago ou na chuva?* Mas eu mexo às vezes no interior de uma fala como, por exemplo, quando elas aparecem de novo, dizem: *Nunca vi noite tão feia e tão bela* e acrescentam: *Um tambor, um tambor! Getúlio vai para seu quarto! Quer dizer, é o prenúncio da tragédia.*

Ângela — *É claro para você como se deu a decisão de mudar da multidão vociferando para a cena inicial tal como ficou, com as três Parcas?*

Aderbal — Eu achava que era preciso equilibrar o real e o fantástico. Eu dizia assim para mim mesmo: essa peça tem componentes de ilusão muito fortes. Vamos entrar no palácio onde Getúlio morreu, no seu quarto, na sua cama. Ali tudo é. Se tudo tiver o mesmo grau de verismo, a gente pode ter um desastre total, provocar simplesmente uma não aceitação. Ali tudo é, mas isso já foi! Então a gente tinha que trabalhar muito bem com o fantástico, com o imaginário. Por exemplo: cinco ou dez atores metidos entre os espectadores fora do palco e gritando... isso não é verdade. Se um bêbado passasse por ali e desse um grito qualquer, real e presente, destruiria toda a ilusão. Para conseguir a verossimilhança, o verismo, eu tinha que trabalhar com seu oposto: o falso, o teatral, o imaginário. Fiquei o tempo todo preocupado com isso.

Ângela — *Anotei aqui uma frase sua do programa da peça: Getúlio entrou na*

história. Quer dizer, nas histórias, nas mitologias, na fantasia, no sobrenatural. *Acho que o espetáculo dá conta disso muito bem, não propondo uma imagem única de Getúlio e abrindo uma gama e interpretações...*

Aderbal — É. Foi o que busquei. Eu queria trabalhar com as várias histórias que essa história gera. Foi fascinante trabalhar com os diversos registros e fazer com que o personagem interpretasse todos esses registros. Por exemplo, na cena do diálogo entre Getúlio e a Morte. Essa cena me ocorreu a propósito de um capítulo da história do Getúlio. Fiquei impressionado com um movimento, talvez o mais importante ligado à sua pessoa. Esse movimento tentou inclusive evitar o golpe que derrubou Getúlio em 1945. Recapitulando um pouco os fatos: Getúlio entra no governo por um golpe, em 1930; em 1937, perpetua-se no poder por outro golpe. Em 1945, às vésperas das eleições, são os militares que dão um golpe, temendo que Getúlio desse um terceiro. Getúlio foi deposto e Dutra se elegeu presidente. Havia um movimento de apoio a Getúlio e era o que os militares temiam. Esse movimento queria de fato que não houvesse eleições e que Getúlio convocasse uma constituinte. Na verdade, eles queriam Getúlio com ou sem uma nova constituição. Eles queriam o Getúlio. E esse movimento se chamou **queremismo**. Esse verbo transformado em substantivo é uma coisa muito bonita! Foi um movimento muito grande. Os **queremistas** faziam manifestações que começavam no Largo da Carioca e vinham em passeata até o Palácio do Catete. Aí Getúlio saía à janela e fazia discurso para eles. Esse episódio me inspirou aquela cena: no momento em que todos estavam contra ele, só uma pessoa o **queria**, a Morte. No diálogo entre Getúlio e a Morte, esta aparece como a única **queremista**... O diálogo gira todo em torno disso. Ele diz assim: *Onde estão os que me querem? Da outra vez, havia os **queremistas**. Aí ela diz: Agora, só quem te quer sou eu. Mas se eu te levar, os **queremistas** vão voltar. E aí eles vão ser muitos, milhares, eles vão chegar chorando, gritando.* E ele diz: *Por que eles não me querem agora?* Ela diz: *Não sei. Não entendo os caprichos dos homens. E a mim me chamam caprichosa!* Então esse é um exemplo das transformações das referências históricas em jogo teatral.

Ângela — *Vamos retomar um pouco a seqüência do espetáculo?*

Aderbal — A peça começa então com a cena das Parcas. Depois vem uma mulher, sai do palácio e convida as pessoas a entrarem. Achei que era necessário alguém fazer isso: sair do palácio e se dirigir ao público, reconhecê-lo enquanto público. Essa mulher era uma personagem fictícia e tinha justamente como objetivo fazer a passagem entre realidade e teatro. Esse personagem não existia na primeira versão. O espetáculo começava direto com o público entrando no palácio e encontrando logo o jornalista Luís Costa. Mas era necessário que antes de o público dizer *Você é Luís Costa*, alguém dissesse *Vocês são os convidados dessa tragédia*.

Ângela — *Se não me enganar essa mulher depois não aparece mais na peça. Mas há uma ressonância com a cena do Benjamin. Ele também se dirige ao público, diz literalmente: Vocês são convidados dessa festa...*

Aderbal — *É verdade. São três os personagens que se dirigem ao público: ela, o Benjamin e o jornalista Luís Costa.*

Ângela — *Voltando então à cena do jornalista Luís Costa. Essa cena causa um impacto. A gente entra no palácio sabendo que vai assistir ao suicídio do Getúlio e aí dá de cara com um homem caído sobre a mesa...*

Aderbal — *Você sabe que o impacto era até maior no começo. Quem fazia o papel era Thiago Justino, um ator negro do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo. Eu queria mesmo esse impacto, com um agravante: o pivô do suicídio do Getúlio é justamente um negro, Gregório Fortunato, o camarada que, fazendo o atentado contra Lacerda, provoca todos os acontecimentos dos quais a peça vai tratar. Então as pessoas iam entrando e, vendo aquele negro caído sobre a mesa, pensavam: *Gregório aqui!* Aí o personagem acordava, levantava, e não era o Gregório, era o jornalista Luís Costa, que na vida real não era negro. Ele vinha do Piauí, era muito jovem e escrevia muito bem. Sua coluna diária na *Última Hora, O dia do presidente*, era das mais lidas da imprensa brasileira. Ele passava o dia no palácio. Bom, depois o Thiago não pôde continuar, e como a gente tem essa coisa de grupo, preferi pegar outro ator do Centro, mesmo não sendo negro e abrindo mão assim da citação ao Gregório. Depois da cena do Luís Costa tem as duas cenas dos casais.*

Ângela — *Essas cenas acontecem simultaneamente em duas salas.*



Marcelo Escorel (Gal. Zenóbio da Costa, Ministro da Guerra), A. C. Bernardes (Epaminondas, Ministro da Aeronáutica) e Duda Mamberti (Mal. Mascarenhas de Moraes, Chefe do Estado Maior das Forças Armadas)

Aderbal — São iguais.

Ângela — *E você divide o público.*

Aderbal — É, porque eram salas relativamente pequenas. Mais adiante o público vai ficar todo numa sala até menor, que é o Salão Mourisco. Mas no começo do espetáculo, o público ainda não domina bem o espaço. Esses casais falam da vida da época, dos jornais, do que estava em cartaz nos teatros. Depois dessas duas cenas simultâneas começa a ação histórica propriamente dita, com a chegada dos dois militares: o ministro da Guerra e o chefe do Estado Maior das Forças Armadas. Um era o Mascarenhas de Moraes e o outro era o Zenóbio. Eles chegam com a notícia de que os militares estariam assinando um documento pedindo o afastamento do presidente e já teriam trinta e tantas assinaturas. Aí começa a precipitação. Essa notícia teria levado Getúlio a convocar a tal reunião ministerial, da qual já falamos. No espetáculo, passamos da chegada dos militares à reunião em si. O público é chamado pelo José Américo a penetrar na sala de reunião. O público está no *hall* de entrada do palácio e o José Américo vem descendo a escada. Usei para seu texto um trecho de um depoimento dele mesmo, com uma pequena adaptação feita pelo Novaes inserindo uma parte onde ele diz ser um dos mais antigos companheiros de Getúlio, junto com o Oswaldo Aranha, desde 1930. Aliás José Américo é até de certa forma uma vítima de 1937: ele seria o presidente se não tivesse havido o Estado Novo. Nesse momento do espetáculo, já posso fazer com que um personagem histórico fale com o público porque o público já entrou na história. E esse é mais um exemplo de como se deu a condução da ação da qual falei no início. A cena da reunião é um pouco o eixo da peça. Procurei ser bastante fiel, pegando registros, descrições e depoimentos, mas inserindo também discursos proferidos em outras ocasiões. Procurei estabelecer para essa cena uma ordem dramática e não um ordem cronológica, histórica. Então, por exemplo, e talvez esse seja o momento de maior tensão da cena, o ministro da Marinha diz assim: *Getúlio, o teu destino é ser traído pelos teus chefes militares.* E o ministro da Guerra fica revoltado e o interpela: *O que o senhor disse?* E o outro repete: *Estou dizendo que o destino do presidente é ser traído pelos seus chefes militares, o que está acontecendo aqui e agora.* Isso de fato aconteceu. Mas claro que o momento em que isso está na cena não obedece ao momento em que isso possa ter ocorrido na reunião tal como foi... Por outro lado, quando, no final da reunião, Getúlio vai saindo para o quarto, Oswaldo Aranha o detém e diz: *Getúlio, eu não tenho palavras para traduzir meus sentimentos. Sei que olhando para você, estou olhando para o Brasil.* Essa é uma frase do Oswaldo Aranha dita no enterro do Getúlio em São Borja, uma frase dita para o corpo do Getúlio. A cena toda é muito densa, muito tensa, muito envolvente. Quis então fazer também uns dois cortes nela. Um deles é quando Alzira fala que

Getúlio mandava os filhos lerem e que uma vez tinha recomendado o *Dom Quixote*. Na verdade, isso foi tirado de uma carta do Getúlio para o Maneco, outro filho dele. (Os filhos de Getúlio eram: Lutero, Getulinho, que morreu cedo, aos vinte e poucos anos, Alzira, Jandira e Maneco.) O outro corte é quando Getúlio pede a opinião do ministro do Trabalho. Ele se levanta e faz um depoimento que ele deu, na verdade, anos depois, explicando as razões do golpe. Ele achava que o Jango, que havia sido ministro do Trabalho antes dele, ao promulgar e intensificar novas leis trabalhistas, tinha provocado a revolta dos militares. Ele então se levanta, fala isso para a platéia, dando-se assim o corte, e depois volta-se para o tom inicial da cena.

Ângela — *O espetáculo está estruturado para levar ao tiro. Logo depois da reunião, vem o encontro do Getúlio com a Morte. Aliás é o personagem da Morte que faz a transição entre as duas cenas. Ela surge na sala de reuniões e convida o público a subir para o segundo andar. O público sobe as escadas, com todas aquelas esculturas de singelos querubins. Um ator canta uma canção que trata de mitologia e de política. O público ainda fica um pouco pelas escadas, observando os detalhes pitorescos da mistura de estilos decorativos do palácio... Depois vem a cena com Benjamin Vargas, irmão do presidente, acusado de ter sido o mandante do atentado contra Lacerda. Depois dessa cena, eu esperava a cena do suicídio. Mas há uma outra reunião, na sala dos banquetes, no segundo andar. Houve realmente duas reuniões? Ou é a mesma?*

Aderbal — Teria havido, de fato, duas reuniões, mas eu não retratei as duas. Eu quis só sugeri-las. No espetáculo, a gente pode dizer que só aconteceu a reunião lá de baixo. A que eu fiz lá em cima me serviu em vários sentidos, do ponto de vista dramático. Primeiro porque faz referência ao fato de Getúlio ter mudado o lugar das reuniões ministeriais: no seu tempo, elas aconteciam nessa sala dos banquetes, no segundo andar. Ele achava a sala do primeiro andar muito vulnerável. Segundo, porque ela funciona como uma espécie de delírio do presidente. Sim, porque Getúlio dormiu algumas horas antes de se suicidar. A reunião acabou às 4h da manhã. Ele dormiu até 6h. Acordou, falou com Alzira. E morreu às 8h30. Então, para esse efeito, repito algumas frases da primeira reunião: a que fala da traição dos chefes militares e também a do Oswaldo Aranha, na hora em que Getúlio está saindo da reunião, mas aí com uma variante. Ele diz: *Getúlio, morreremos cinquenta amigos aqui a teu lado*. Mas, na verdade, ele teria dito isto alguns dias antes. Então o que interessava nessa segunda reunião era o delírio do presidente. E eu quis também fazer uma homenagem à Antropofagia e a Mário de Andrade. As mulheres, que acompanham o público nos seus deslocamentos e comentam um pouco a ação da peça, dizem um texto extraído do *Manifesto Antropofágico* do Oswald de Andrade. Achei que essa tragédia aconte-

endo ali naquele salão de banquetes, no meio daqueles peixes, aquelas frutas, aqueles coelhos pintados nas paredes, achei que isso remetia ao Oswald de Andrade. Então cito, adaptando, um trecho do seu manifesto: *Tupy and tupy, that's the solution* (O original é: *Tupy or not tupy, that's the question.*). Depois disso, tem a cena do Oswaldo Aranha, deitado nos degraus da escada, que o público assiste de cima, da balustrada. Oswaldo Aranha diz aí um outro trecho do seu discurso no enterro de Getúlio. Nessa hora, o público já está no terceiro andar do palácio, pertinho do quarto de Getúlio. No primeiro roteiro, a cena do tiro não acontecia diante do público. A cena do Benjamin e do Tancredo estava rolando no Salão Mourisco, aí se ouvia o tiro dentro do quarto, os atores corriam, o público junto, encontravam Getúlio estirado, sangrando na cama, cenas de choro, gritos, e leitura da carta. Era essa a previsão inicial. Mas achei que seria frustrante para o espectador não assistir à cena mais misteriosa de toda essa história que é justamente a do suicídio. Esse momento culminante da tragédia grega que vem acontecer no Brasil... Um suicida com todo esse poder, isso é trágico! Os suicidas são geralmente anônimos ou... artistas! Eu não podia perder essa cena. Por outro lado, como ninguém presenciou o suicídio do Vargas, eu podia inventar à von-

Emiliano Queiroz (José Américo de Almeida, Ministro da Viação e Obras Públicas), Rogério Frões (Oswaldo Aranha) e Cândido Dann (Gal. Cordeiro de Farias, Chefe da Casa Militar da Presidência)



tade. E aí, quando comecei a fazer essa cena, de novo por causa das minhas preocupações atuais com dramaturgia, fui fazendo na terceira pessoa. Getúlio fala nessa cena na terceira pessoa. A relação ator-personagem é assim uma relação alternada. A gente via pelo sentimento, pelo gesto, pela expressão, que era o personagem, mas a gente estava ouvindo, por ser na terceira pessoa, que era o ator. Não escrevi para ser gravada não, como acabou sendo, escrevi para ser dita, como é o caso da Alzira que depois entra e fala na terceira pessoa. Mas certas circunstâncias me levaram a fazer a gravação, falta de tempo, essas coisas. Depois até achei melhor ser em *off*, não tenho certeza. Acho que o texto assim gravado ajuda a preservar a clareza desse momento, desse movimento que ele vai construindo passo a passo, como um labirinto que vai culminar no suicídio, ou como uma renda... Para inventar essa cena, comecei inventando um personagem: a menina. Nem sei explicar direito. Uma menina sentada na cama dele e ele começa a falar, pensando, tentando descobrir quem é. É um mistério para ele e para mim. A menina foi então aos poucos se definindo como o encontro dele com o destino.

Ângela — *Com a vida...*

Aderbal — Com o mistério, o sentido da vida. Tanto que o momento final é o momento em que ele diz que pegou o revólver, apontou para o peito e compreendeu tudo, compreendeu a diferença entre os homens, e aí olhou para a menina e compreendeu quem era ela. E aí sorri e dá o tiro. Quanto a isso aconteceu uma coisa curiosa. Quando você está mexendo com história, tudo que é inventado vira história. Getúlio vai até a janela, abre um pouco, para se despedir da terra — eu fui ampliando: do jardim, da terra, que ele quase pode ver rodando. E aí ele nota que alguém no meio da multidão que estava a noite inteira ali fora do palácio viu ele fazer isso, então ele fecha, sabendo que aquele camarada não iria nunca contar. E sabe que apareceu já mais de uma pessoa dizendo que conheceu o tal camarada! [*risos*] Então com isso tudo a cena foi virando não trágica, mas poética. Esse momento já é tão conhecido, tão esperado: que ele é trágico, já se sabe, que é violento, já se sabe também. Então ele foi ganhando, enquanto eu escrevia, esse tom poético. Que me levou, enquanto encenava, a substituir o tiro por música, a pôr as pessoas sentadas. Isso eu não determinei enquanto escrevia mas enquanto ensaiava a cena. Pensei: nessa cena, as pessoas têm que parar, se entregar a essa relação. A mesma relação que me sugeriu fazer os atores falarem na terceira pessoa me sugeriu também fazer o público sentar. Ou seja, o mesmo tipo de distância. Em outras cenas o público era o participante, testemunha. Nessa, eles eram espectadores.

Ângela — *Quando a gente senta, e a distância é assim colocada, a gente se sente na verdade mais próximo. Por exemplo, na cena do Benjamin, em que a gente*

vai para frente, aproxima-se dele para ele contar um segredo, depois vai para trás porque ele diz que está muito calor... A gente participa do jogo da cena e, por isso mesmo, sente os limites do jogo. Enquanto que quando a gente assume a posição de espectador, a distância é abolida.

Aderbal — São os temas do paradoxo do teatro! Assim como o paradoxo do comediante está entre não sentir e provocar o sentimento, o do teatro, ampliando-se esse raciocínio, está em estabelecer uma relação de participação distante ou de distância que aproxima, em jogar com a realidade do jogo e a ilusão da vida. Isso remete ao que eu dizia no início, à opção de trabalhar com a teatralidade: empregar o falso para que seja mais verossímil. Se a gente fizesse a cena do suicídio mais realista, com todo o realismo do cenário, ela ia parecer falsa. Tem que haver esse jogo de equilíbrio entre verdade e mentira.

NOTAS SOBRE O TEMPO

Quarta-feira dia 18 de setembro de 1996. Nada se esquece mais depressa do que um espetáculo, ouvi certa vez Bernard Dort dizer. E, no entanto, ao trabalhar o sentido da representação épica com os alunos do Mestrado em Teatro da Uni-Rio, o espetáculo *O tiro que mudou a história* volta e meia ressurgia na minha memória, assim como a maneira precisa e contundente como Aderbal Freire-Filho contou, na entrevista acima, o seu processo de realização. Gostaria de retomar aqui algumas das questões por ele colocadas, mais precisamente a da relação, nesse espetáculo, entre o épico e a construção temporal.

O caráter épico de *O tiro que mudou a história* está dado de antemão pelo fato de se tratar da reconstituição de um acontecimento passado. O que está em jogo não é então somente a mistura e o confronto entre teatro e história, entre ficção e realidade, como apontado claramente por Aderbal Freire-Filho, mas também entre presente e passado. Ou seja, as noções temporais assumem ali um caráter ativo, estrutural.

Mas não se trata apenas de um confronto de épocas: o espectador de hoje (1992) vai assistir a um drama de ontem (1954). Trata-se sobretudo de algo ligado aos sentidos: eu estou aqui e agora num lugar que contém elementos daquilo que foi em outras épocas e que é onde se passa uma ação atual em que seres se movem e falam de modos e dimensões diversas, ação da qual eu participo e que acompanho, ação que eu percebo e que me faz produzir afetos e sentidos diversos.

Esse caráter épico foi propositalmente explorado por Aderbal Freire-Filho já



Gillray Coutinho (*Almte. Gillobel, Ministro da Marinha*)
e A. C. Coutinho (*Epaminondas, Ministro da Aeronáutica*)

que a cena deveria se passar no Palácio do Catete, ali onde os acontecimentos realmente ocorreram, deixando o espetáculo por demais impregnado de passado para que se pudesse instaurar o presente próprio ao dramático. Não se trata portanto da dramatização das circunstâncias que envolvem o suicídio de Getúlio Vargas. Trata-se de um jogo teatral suscetível de fazer o espectador produzir afetos e sentidos ligados a esse fato da nossa história.

O primeiro passo, no estabelecimento desse jogo, é fazer o espectador entrar na história. Numa casa de espetáculos, a passagem se dá de forma já convencional pois há ali, de uma maneira geral, uma área reservada ao público (a realidade) e outra área reservada à representação (a ficção). No caso de *O tiro que mudou a história*, entrar na história aparece como uma operação literal. Por isso mesmo vai implicar numa minuciosa construção. Primeiro, porque o público de fato **entra**. É dentro do museu que a história **está**. Segundo, e conseqüentemente, porque é preciso que o público, **ao entrar, esteja** no mesmo tempo dos personagens, ou pelo menos na disposição de percebê-los em seu tempo específico: o da história. Para isso, é preciso que se estabeleça uma convenção.

Essa convenção, quem proporciona é o teatro. Quando Aderbal Freire-Filho opta por redigir o seu prólogo a partir das três Parcas de *Macbeth*, ele está na verdade suspendendo o espetáculo de seu tempo, presente, prosaico e cotidiano, e transpondo-

o para o tempo da convenção. Tempo este que o personagem fictício da mulher vem reiterar ao dirigir-se diretamente ao espectador, incorporando-o à convenção.

A primeira operação da peça diz então respeito à construção temporal: do presente para o passado, para que este se torne o presente do acontecimento teatral que ali se desenrola. Uma vez instaurado, esse presente vai permitir uma série de variações que giram em torno de três dimensões: a dimensão histórica que, como acabamos de ver, está dada e determina o espetáculo, a dimensão cronológica e a dimensão psicológica. É a partir dessas duas últimas que o efeito dramático propriamente dito vai se construir.

Uma vez dentro do museu, o espectador vai assistindo a uma sucessão de cenas e compreendendo o espetáculo como o desenrolar de uma trama. Mesmo quando a figura de José Américo dirige-se diretamente ao público e dá indícios de que tudo o que ainda vai acontecer no espetáculo já aconteceu de fato, já está dado e, portanto, não tem mais **porque** se desenrolar, a convenção é mais forte e vai ainda puxando o espectador pelo fio da meada que ele já conhece mas da qual ele vai, pelo privilégio do teatro, participar. O que prevalece então, após o estabelecimento do presente próprio ao acontecimento teatral, é a **impressão** de cronologia, de fatos que vão se encadear e desencadear o trágico final. José Américo introduz o público na sala de reuniões, A Morte encaminha o público para o segundo andar do palácio. O espaço vai se tornando cúmplice do tempo. O público, ao subir, vai se aproximando do local do crime: o quarto de Getúlio. A sucessão de cenas e de sítios parece está-los guiando até o conhecido e esperado desenlace.

É nesse ponto entretanto que faz-se necessário tirar o espectador dessa aparente cronologia para que de fato aconteça um desenlace dramático. É preciso desnorteá-lo um pouco nesse tempo e nesse espaço para que seja possível a criação de uma tensão emocional. Ou seja, é preciso que o tempo psicológico entre em cena. Para isso, Aderbal Freire-Filho lança mão de dois recursos: a mudança de registro (da representação para o jogo) e a repetição.

Essa mudança de registro ocorre na cena de Benjamin Vargas. Nela o público é de novo interpelado mas, dessa vez, para participar diretamente da trama e da ação numa espécie de brincadeira. Benjamin pede que os espectadores se aproximem dele para que lhes conte um segredo. Depois, reclamando do calor, pede para que se afastem. Evoluindo no espaço junto com o personagem, o espectador confronta-se, na verdade, com os limites da representação e percebe-a como jogo: ali onde ele próprio também é levado a brincar. O tom de improvisação dessa cena só faz realçar tal aspecto, pois não há uma seqüência amarrada de falas e de fatos determinando sua duração. Esta varia com as brincadeiras do ator. O que ocorre então é uma simultaneidade de



*Cláudio Marzo (Getúlio), Suzana Saldanha (Alzira Vargas)
e Marcelo Escorel (Tancredo Neves, Ministro da Justiça)*

tempos: Benjamin Vargas (mandante do atentado contra Lacerda que precipita a crise de Getúlio), o ator que faz seu papel e nós, numa noite quente de 1992, andando e suando por uma pequena sala do Palácio do Catete. Essa simultaneidade resulta por sua vez numa espécie de suspensão da noção cronológica do tempo, reforçada pela cena seguinte, da repetição da reunião ministerial.

Nessa altura do espetáculo, o público já não se pergunta mais o que é fantasia, o que é fato histórico. A sucessão das cenas e das salas do palácio transportam-nos realmente para uma acumulação de afetos e sentidos: atentados, conspirações, reuniões, solidões. Homens face à questão de seu destino. Ou, cenicamente, dimensões cronológicas e psicológicas de uma existência, a história e suas diversas versões.

A instauração dessa dimensão psicológica é o traço forte da repetição da reunião ministerial. Nela, Aderbal Freire-Filho trabalha habilmente com variações da

primeira reunião, preparando aquilo que, na entrevista acima, ele chama de **delírio** de Getúlio e que, como diz a psicologia, é, na verdade, um estado outro, um estado segundo, que precede o ato do suicídio. Um estado que não basta retratar mas ao qual o espectador também tem que, de certa forma, aderir. Não importa mais a cronologia dos fatos e sim o acúmulo da tensão emocional, que tem que ser provocado cenicamente já que a presença do público no local onde tudo isso de fato ocorreu no passado exerce um poder de distanciamento que é preciso romper. A repetição vem reforçar essa ruptura fazendo com que as salas do Palácio do Catete deixem de ser o quadro de uma época passada para se transformarem no palco da vivência de uma crise que, antes de ser política, é subjetiva e pessoal. Perdendo a noção clara da sucessividade do tempo e do espaço, o espectador entra, à sua maneira, no delírio do presidente, compartilhando sua emoção. A situação está armada para a cena final.

Essa última cena vem coroar toda essa construção minuciosa. O público, pela primeira vez, senta-se. Como no teatro. E, pela primeira vez, senta-se efetivamente envolvido naquela situação. Vê o ator que encarna Getúlio circular pelo seu quarto, falando na terceira pessoa, sendo sua própria reminiscência. E vê uma menina, que ninguém sabe quem é, nem o autor nem o personagem, evoluir junto com ele naquele espaço. Essa distância de si mesmo, essa perplexidade e essas interrogações diante da vida aproximam o personagem do espectador. Sentado, como no teatro, ele transpõe distâncias e diferenças para experimentar a proximidade da emoção. Todas as dimensões de tempo com as quais o espetáculo foi se construindo conjugam-se para que ele readquiria assim a sua real posição em relação àquele evento: distante, em outra época, mas próximo, tocado pela singularidade do destino daquele homem que fala de si, ali na sua frente, como se fosse um outro. Estranha relação do ator com seu personagem que reflete nossa própria condição.

E é essa a contribuição que o teatro traz para a história: a possibilidade não apenas de dar a conhecer, mas de produzir um estado que faça brotar o afeto e o sentido de tantas das nossas mais diversas dimensões.

.
Esta entrevista foi publicada com o título *Le coup de théâtre que raconte l'histoire*, na revista *Théâtre/Public*, nº107-108 especial sobre os 500 anos do Descobrimento da América. Paris, Théâtre de Gennevilliers, setembro/dezembro 1992, p. 123-9.

.
Ângela Leite Lopes foi pesquisadora visitante pela FAPERJ entre 1995 e 1997 no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Uni-Rio. Atualmente é professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ.

.
¹ O tiro que mudou a história estreou em 24 de agosto de 1991.

² Espetáculo que estreou em 19 de junho de 1991 no Teatro Gláucio Gil.

ÚLTIMA PÁGINA

Os artigos encomendados pela edição da Revista têm prioridade na publicação.

Textos enviados espontaneamente serão publicados mediante aprovação do Conselho Editorial ou de pareceristas *ad hoc*.

Para facilitar o trabalho de edição, solicitamos que os originais sejam encaminhados em disquete 3½, digitados em programa *Word 6 ou 97 para Windows*, com cópia em papel. Os ensaios deverão ter vinte e cinco laudas no máximo, incluídas as notas e/ou referências bibliográficas, e quinze, os artigos.

Originais e correspondência devem ser enviados para:

Revista *O Percevejo*
Departamento de Teoria do
Teatro/ Programa de
Pós-Graduação em Teatro
Universidade do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Av. Pasteur, 436 (fundos)
22290-240 – Rio de Janeiro – RJ

Tels: (021) 295-6096
(021) 295-2548 r. 37
Fax: (021) 275-3090

EM MEMÓRIA DE

Clarival do Prado Valladares
Victor Garcia
Yan Michalski

AGRADECIMENTOS

Aderbal Freire-Filho
Ana Bevilaqua
Ângela Leite Lopes
Cecília Cotrim de Mello
Ciane Fernandes
Evelyn Furquim Werneck Lima
Jacob Klintowitz
José Dias
Márcia C. de Sá Cavalcante
Marco Veloso
Maria Helena Werneck
Reinaldo Cotia Braga
Sábato Magaldi
Sérgio Viotti
Tania Brandão
Vera Lins
Walder Virgulino de Souza
Wladimir Pereira Cardoso
Zeca Ligiero

Instituições

CAPES
CNPq
FAPERJ



UNIRIO
UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

HANS JURGEN FERNANDO DOHMANN
REITOR

REGINA MARIA LUGARINHO DA FONSECA
VICE-REITORA

IARA DE MORAES XAVIER
PRÓ-REITORA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

JOSETE LUZIA LEITE
PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO,
PESQUISA E EXTENSÃO

EDUARDO LONG FILHO
PRÓ-REITOR ADMINISTRATIVO

WILLIAM NUNES MÚRCIA
PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO
E DESENVOLVIMENTO

EDIR GANDRA
DECANA DO CENTRO DE LETRAS E ARTES

AUSÔNIA BERNARDES
DIRETORA DA ESCOLA DE TEATRO

ANGELA MATERNO
CHEFE DO DEPARTAMENTO
DE TEORIA DO TEATRO

ANA MARIA DE BULHÕES CARVALHO
COORDENADORA DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO



