

Humanidades

TEATRO

A NOSSA
MARCA
TEM ESTADO
PRESENTE
EM TODOS
OS ESPETÁCULOS,
E COM LOUVOR.



Uma filosofia de trabalho

Teatro Hoje e Sempre

Palavra do Reitor

No século V a. C. já se faziam representações cênicas na Grécia. Tragédias, comédias e sátiras eram encenadas em palco ao ar livre para o público, que se sentava em degraus de pedra. Mais tarde, os romanos construíram o Coliseu e, já no Renascimento, os teatros e ambientes cobertos. Veio, depois, o auditório em forma de ferradura e o palco passou a ser colocado em plano mais elevado.

Ao longo dos séculos, as inovações foram sendo introduzidas: umas de caráter físico, com a utilização de novos recursos técnicos e arquitetônicos; outras, envolvendo os múltiplos aspectos do teatro propriamente dito. Mas a comunicação física entre os artistas, no palco, e o público, na platéia, é que confere ao teatro a sua força e vitalidade em todos os tempos. Ver um filme ou um vídeo, que guardamos em uma prateleira, ou que nos chega pelas ondas de TV ou fibras óticas, não é como assistir a uma peça de teatro, em que a vida é mais sentida porque está realmente presente.

Essa dinâmica, inerente ao teatro, permitiu a esse gênero artístico a travessia dos séculos, sempre atenta às questões sociais e até às suas projeções de futuro. O teatro clássico; o teatro de repertório; o teatro codificado, como o kabuki, japonês; o teatro de fantasia; os teatros de jingsu, chinês, e o kathakali, indiano, próximos da dança e da ópera; o teatro religioso; o teatro de sombras; o teatro do oprimido, de Boal; o teatro popular e festivo, tradicional; o teatro experimental ou de vanguarda e várias outras formas e denominações são vertentes do rico mundo do teatro, que apresenta tantas facetas quanto a própria vida.

Ele é, de fato, a representação da história, verso e reverso do cotidiano e de questões universais. É a arte que integra todas as artes, pois é dança, poesia, pintura, música e escultura em ampla dimensão e globalidade.

Neste número, Humanidades aborda o teatro em alguns dos seus aspectos, esperando proporcionar aos seus leitores subsídios para reflexões sobre esse gênero artístico que se pensou estar ameaçado pelo avanço tecnológico, mas que continua atravessando o tempo com plenitude.

Professor. Lauro Morhy

Reitor da Universidade de Brasília

Carta ao Leitor

A fantasia, o escape, a representação são procedimentos que acompanham os homens, quase como se fizessem parte de sua própria natureza. Sempre estamos fingindo que somos alguma coisa que, muitas vezes, somos incapazes de ser. As fantasias heróicas, nossos deuses, nossas histórias de acontecimentos que se desenrolam em terras fabulosas, sempre muito distantes.

Essa relação homem/fantasia deve ter gerado o que hoje conhecemos como teatro. No palco podemos ser qualquer coisa que idealizamos ser. O grande escape da vida tem sido a ficção. Que enorme é o palco que nos abriga, onde desenvolvemos nossas farsas, os escapes, e desenvolvemos a capacidade cada vez mais acentuada de representar nossos papéis sociais.

Podemos ser *qualquer* coisa, uma vez que podemos imaginar *qualquer* coisa. Cada um de nós é uma coleção de *nós*, uma miríade de sentimentos, uma coletânea de possibilidades que está calcada em um passado que transcende a humanidade. A peça que vivenciamos começou a ser escrita há 20 bilhões de anos, quando nosso palco começou a ser construído. Cada uma das fases por que passou aquela construção está marcada em nossas entranhas de forma, certamente, ainda não compreendida.

A grande loucura é não perceber a tênue linha que separa o que existe do que *pensamos* existir. Essa tarefa de delinear a fronteira é papel da ciência e da filosofia, enfim é papel das formas que desenvolvemos para obter conhecimento. *Viver* a fronteira é papel de nossos sentimentos, mas mostrá-la é papel da ficção.

Os ficcionistas são o elo entre a consciência do que somos e a vontade de sermos diferentes. Não uma diferença ôntica, mas uma diferença muito mais profunda, aquela que nos distingue dos deuses. Essa força interior é a essência da existência dos deuses.

Os deuses que os homens criaram são demiurgos – ficcionistas – e nós, as criaturas, somos os personagens! A existência torna-se uma grande peça teatral onde não teríamos mais espaço do que os livros ocupam em suas prateleiras. Não pode ser assim, demiurgos somos nós, uma vez que criamos deuses que podem tanto! Eles são os personagens! Nós somos os ficcionistas.

Possuímos uma característica bastante diferente de todos os construtores de palco, uma vez que não batemos nenhum prego em nosso mundo. Ao construirmos uma cadeia causal, verificamos que temos uma *Grande Explosão* em nossa origem – o caos! Um pouco de organização foi se impondo ao caos... Mais um tempo e as estrelas permitem nossa chegada. Somos a ordem imposta ao caos, mais ou menos como a obra do deus hebreu que não é bem um demiurgo, uma vez que sua obra foi *ordenar* o caos e não criá-lo. Somos o Universo, somos estrelas, somos o planeta, somos personagens de nossa própria trama, uma vez que cumprimos o anátema de representar o que escrevemos.

Um dia, Brecht disse, pela boca de Galileu, que “a única finalidade da ciência é diminuir a canseira da existência humana”. Será que é possível? Poderemos diminuir uma canseira intimamente ligada à existência? Parece que ao tempo caberá responder essa última pergunta. E mais, o que existirá atrás da coxia que não construímos... mas habitamos?

Airton Lugarinho
Editor Executivo

Apresentação

O tema deste número é o teatro. De saída, temos uma longa entrevista com o maior crítico da arte dramática no País, Décio de Almeida Prado. Jornalista, historiador, professor pioneiro no que diz respeito a teatro brasileiro, cadeira que fundou na Universidade de São Paulo, nos anos 60, Décio, aos 80 anos, recebeu recentemente homenagens significativas, entre elas um livro dedicado à sua trajetória e páginas inteiras na imprensa.

Décio de Almeida Prado, assim como Sábato Magaldi, seu colega e amigo há décadas, pôs em pratos limpos a história dos palcos nacionais, além de ter contribuído decisivamente para formar gente dedicada ao estudo da cena. Com ele, acabou-se a mística derrotista de que o País não possui teatro. Seus livros e artigos mostram que, apesar das dificuldades naturais numa nação imatura, o Brasil tem uma tradição dramática que o intelectual digno do nome, em especial o dedicado às artes, já não pode ignorar.

Em seguida, publicamos uma enquete sobre teatro e política, na qual foram ouvidos oito artistas ou críticos, atuantes em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Sábato Magaldi, Luiz Arthur Nunes, Maria Sílvia Betti, Ary Pararraios, Fernando Guimarães, Carmem Moretzsohn, Graça Veloso e Marcos Savini opinaram sobre o contraste que parece haver entre o teatro praticado no Brasil dos anos 50, 60 e 70, freqüentemente preocupado com a questão social e capaz de enfrentar a censura, e o teatro bem-posto, bonito e inofensivo que, tantas vezes, nos é dado ver hoje.

O professor João Gabriel Teixeira, no artigo "Saint Louis blues – um ensaio teatral e sociológico sobre a solidão humana", relata a experiência que conduz na UnB há vários anos: o ensino da sociologia por meio do teatro. No artigo, João Gabriel fala da montagem de *À margem da vida*, peça do norte-americano Tennessee Williams, mostrando de que modo os alunos do Departamento de Sociologia e de outros setores da Universidade puderam perceber, por exemplo, como os sentimentos das personagens – uma família americana nos anos 30 – foram condicionados, em boa medida, pela escassez de perspectivas de ascensão social, de trabalho e de salários dignos.

A coreógrafa e professora Lenora Lobo escreve, em "Teatro do movimento", sobre "corpo e expressividade". Lenora relaciona e comenta algumas das técnicas destinadas a dar ao ator e ao bailarino consciência do próprio instrumento, cujo equilíbrio depende de um jogo de tensões entre o corpo, o chão, os outros corpos. A base para o gesto e o movimento artisticamente expressivos, mostra Lenora, é o domínio dessas condições. A coreógrafa lembra ainda que, ao estudar esses princípios, acabou por se dar conta de que a arte do movimento diz respeito igualmente a bailarinos e atores, além das fronteiras convencionais.

A cantora, atriz e professora Sílvia Davine fala sobre "O jogo da palavra". No artigo, Sílvia afirma que "tem crescido na produção teatral a tendência de se privilegiar o visual como única instância da materialização do universo semântico". Desvalorizada a palavra, desvalorizam-se também a vocação do verbo para a formulação

de conceitos e, com isso, algumas das possibilidades de intervenção na realidade. Silvia Davine propõe que o ator se dê conta dos movimentos mínimos, nucleares, implicados no desempenho – o que chama de “microatuação” – e afirma o “jogo da palavra” como síntese possível de texto, interpretação e espetáculo.

O poeta e crítico Antônio Máximo Ferraz traça, em “O fenômeno trágico e a expiação edípica”, um painel da recepção que as peças gregas têm tido através dos tempos. Ele nota, de saída, que a questão trágica no *Édipo*, de Sófocles, difere da que se apresenta na *Antígona*, do mesmo dramaturgo, ou ainda em peças de Ésquilo e Eurípides. No *Édipo*, o problema da culpa ou da responsabilidade da personagem em sua própria sorte trágica revela-se de modo complexo, inquietante, já que o rei de Tebas praticou os crimes, pelos quais será punido, em total ignorância. Édipo constitui, nesse sentido, um caso singular na galeria de criaturas legada pelos clássicos. Antônio Máximo, ao longo de seu texto, mostra como a questão da culpa será apropriada de maneira indébita pelos teóricos de formação cristã, até o advento de Nietzsche, esse “homem-dinamite”, ocupado em demolir o edifício metafísico a golpes “de martelo”. As matrizes culturais platônica, cristã e cartesiana têm, em comum, a incapacidade de entender a tragicidade como inerente à vida – e, recusando a tragédia, recusam a própria vida terrena, finita, física.

O professor e poeta Marcus Mota trilha caminhos afins em “A morte de Penteu: o equívoco do dionisismo catártico”. Marcus nos descreve os vários passos que compõem *As bacantes*, peça em que o “sacrílego Eurípides” – a expressão é de Nietzsche –, em seu trabalho derradeiro, teria feito as pazes com as bases dionisíacas da cultura helênica. O conflito fundamental, na tragédia, se dá entre Dioniso e Penteu. Marcus Mota assinala o erro que reside em imaginar Penteu e Dioniso como entidades autônomas, separadas, irreconciliáveis: em lugar de uma fábula que, através da catarse, nos conduziria a certa moral, o estudioso prefere ver as duas personagens como lados de uma só moeda trágica, “parelha inseparável”.

Vindo de trabalhos com presidiários em seu país, o professor inglês Paul Heritage narra, em “Teatro, prisão e cidadania”, sua experiência à frente de oficinas teatrais no Presídio da Papuda, em Brasília, a partir de janeiro de 1993. As oficinas resultaram em espetáculos capazes de dar voz a diversas demandas que, de outro modo, mal teriam chegado às autoridades. Os temas, escolhidos e desenvolvidos pelos presos, incluíram, por exemplo, a escravidão no Brasil, também denunciada em suas formas modernas; os trabalhos foram vistos por detentos, policiais, secretário de Segurança, técnicos, políticos. Aqui, em lugar de se fazer a catarse do mau elemento, após o que ele poderia ser reconduzido à vida social, questiona-se a própria sociedade que o produz: sabe-se que as prisões, no Brasil e fora dele, costumam recrutar seus hóspedes entre os mais pobres.

O artigo “Do Golpe à Abertura: teatro musical e expressão política – uma introdução”, que escrevemos, volta à tecla de o quanto o teatro, em sua expressão musical, tantas vezes considerada frívola, pode falar dos problemas sociais em que o País e o mundo são acintosamente pródigos. A dramaturgia e o espetáculo musicais brasileiros, realizados de 1964 a 1983, parecem confirmar a viabilidade daquele compromisso.

Fernando Marques
Editor-convidado

Sumário

2º SEMESTRE 1998

E · X · P · E · D · I · E · N · T · E

A revista **Humanidades** é uma publicação da Editora Universidade de Brasília

Editor responsável
Ailton Lugarinho

Preparação de originais
Fernando Marques

Design gráfico
Duo Design

Direção de arte
Resa

Capa
Resa e Juan Pratginestós

Ilustradores
Fernando Lopes, Nanche Las-Casas,
Paulo Andrade e Resa.

Acompanhamento gráfico
Elmano Rodrigues Pinheiro

Preço
R\$ 6,50 (exemplar avulso)
R\$ 22,50 (assinatura: quatro números)

Atendimento ao assinante
Vera Olga Hoffmann Kohler
(061) 226-6874 Ramal 32

Endereço
Revista Humanidades
SCS, quadra 2, nº 78, Edifício Ok. 1º andar
70.300-500 Brasília, DF
(061) 226-6874 Ramais 21 e 22
Fax (061) 225-5611

Fotolitos

Impressão

Os artigos são de inteira responsabilidade dos autores.

Editora Universidade de Brasília
Alexandre Lima (Diretor)
Lauro Morhy (Reitor)

- 1 PALAVRA DO REITOR
LAURO MORHY
- 2 CARTA AO LEITOR
AIRTON LUGARINHO
- 3 APRESENTAÇÃO
FERNANDO MARQUES
- 6 ENTREVISTA COM DÉCIO DE ALMEIDA PRADO
FERNANDO MARQUES
- 20 ENQUETE: TEATRO E POLÍTICA
FERNANDO MARQUES
- 27 SAINT LOUIS BLUES – UM ENSAIO TEATRAL E SOCIOLÓGICO SOBRE A
SOLIDÃO HUMANA
JOÃO GABRIEL TEIXEIRA
- 34 TEATRO DO MOVIMENTO
LENORA LOBO
- 37 O JOGO DA PALAVRA
SÍLVIA DAVINE
- 45 O FENÔMENO TRÁGICO E A EXPIAÇÃO EDIPIANA
ANTÔNIO MÁXIMO FERRAZ
- 60 A MORTE DE PENTEU
MARCUS MOTA
- 68 TEATRO, PRISÃO E CIDADANIA
PAUL HERITAGE
- 76 DO GOLPE À ABERTURA: TEATRO MUSICAL E EXPRESSÃO POLÍTICA
FERNANDO MARQUES
- 86 O SUICÍDIO DE MISHIMA, MORTE NARCÍSICA E
CUMPRIMENTO DE UM IDEAL
ANALUIZA MENDES PINTO NOGUEIRA

Décio de Almeida Prado

conta a história
do teatro no Brasil

ENTREVISTA A

FERNANDO MARQUES

Quando chegamos à rua onde mora o crítico, historiador e professor Décio de Almeida Prado, no Pacaembu, em São Paulo, rua calma, a salvo do movimento dos carros, Décio dava seu passeio diário em frente às casas vizinhas. Nós o acompanhamos em seu exercício, começando ali, de modo informal, a nossa conversa.

Falamos do Teatro Brasileiro de Comédia, dos atores Jaime Costa e Cacilda Becker, do crítico Miroel Silveira. Décio de Almeida Prado continuava a caminhar e, simpático, respondia às perguntas voltando o rosto sorridente para o interlocutor. Um traço pessoal – a cordialidade – parecia manifestar-se já ao primeiro contato.

Cordial, sem dúvida, isento de severidade, mas firme na expressão de suas idéias e na defesa dos valores que têm conduzido a sua atuação há 56 anos – ele começou a escrever na revista *Clima*, ao lado de Antonio Candido, Paulo Emílio Sales Gomes e Alfredo Mesquita –, o professor de 80 anos leu atentamente a série de perguntas que preparamos, antes de começar a gravar as respostas. Descartou alguns itens, fez reparos e, depois de algum tempo de conversa, queixou-se de cansaço. Mas, à medida

**O maior crítico e historiador
do teatro brasileiro oferece
um panorama dos palcos
nacionais, da fase colonial à
contemporânea, em entrevista
exclusiva a Humanidades**

*Fernando Marques é jornalista,
compositor e mestre em Literatura
Brasileira pela Universidade de Brasília*

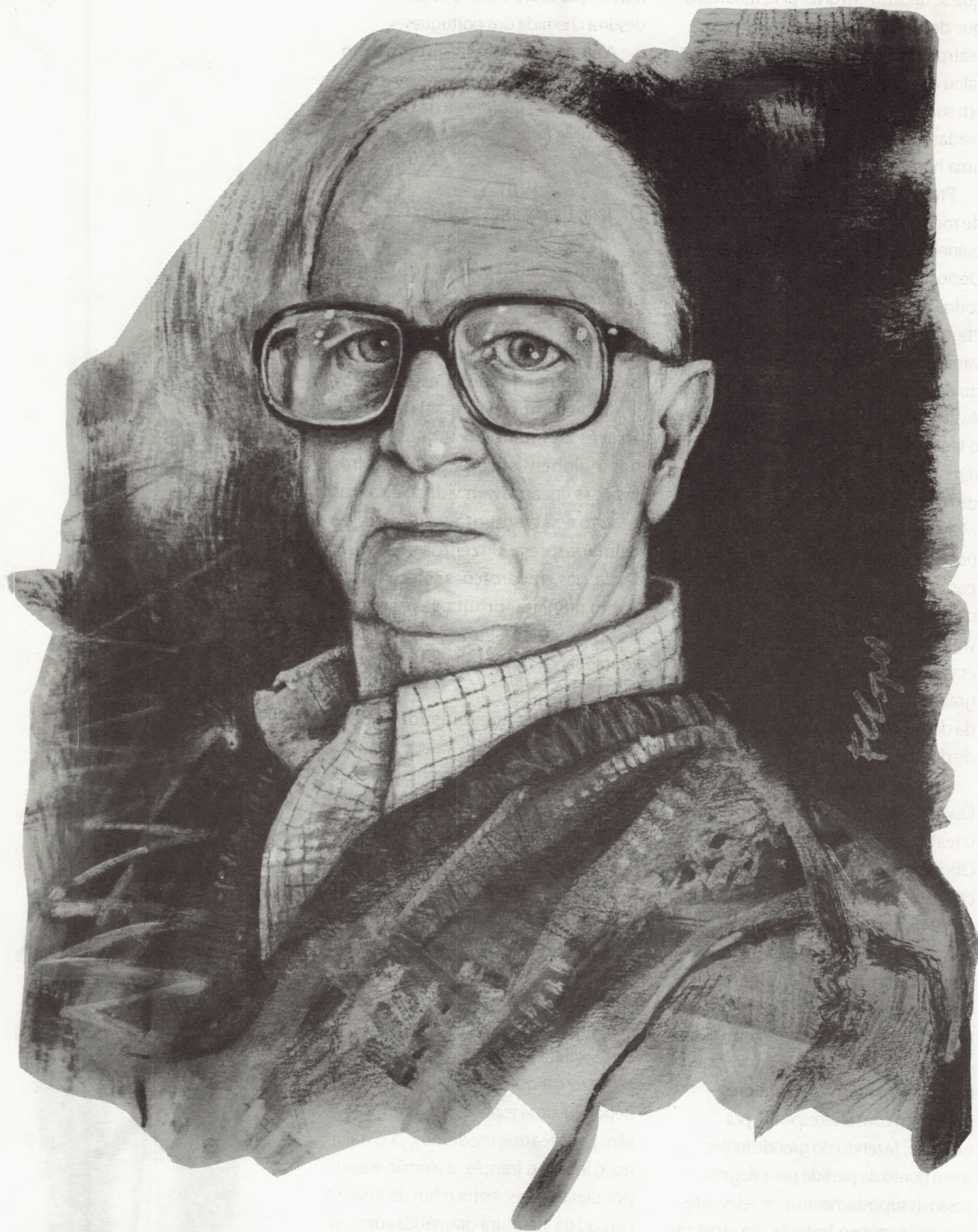


Ilustração: Fernando Lopes
a partir de foto de Marcos Fernandes

que se deixava envolver pelo assunto a que dedicou décadas de trabalho, o teatro brasileiro, esqueceu o cansaço e falou extensamente. Ficamos três horas em sua casa – com direito a café, piadas e fofocas amenas –, das quais uma hora exata está registrada em fita.

Procuramos organizar a entrevista de modo a oferecer ao leitor um breve painel do teatro no Brasil segundo Décio. Ele escreveu sobre praticamente todos os tópicos em pauta, e buscou “bordar um pouco”, ou seja, tecer variações em torno dos temas sobre os quais publicou diversos livros e artigos. Assim, partimos de José de Anchieta e o teatro de catequese, que se relaciona remotamente às peças contemporâneas de Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto. Saltamos o século XVIII, pobre em teatro, para chegar ao século passado, quando se inicia por aqui uma atividade cênica regular, com a vinda de D. João VI. Décio falou, a essa altura, sobre João Caetano, o grande ator que domina a cena local da década de 1830 à de 1860, objeto de dois de seus livros.

José de Alencar, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, o teatro de revista, os grupos Arena e Oficina, a sua própria atuação de crítico, titular de *O Estado de S. Paulo* de 1946 a 1968, quando decidiu afastar-se para dedicar-se aos ensaios que vem publicando, são alguns dos eixos da entrevista. O crítico não se furta a ser polêmico, pondo em dúvida a validade de certas experiências recentes, em que os encenadores trabalham com Shakespeare, por exemplo, fazendo do grande inglês mero ponto de partida para viagens pessoais supostamente mais relevantes que as do próprio texto. Nossa esperança é de que tenhamos obtido, com a entrevista, um documento informal,

mas amplo sobre o teatro brasileiro desde a chegada dos portugueses.

A entrevista foi realizada em agosto de 1997. Participou da conversa a pesquisadora e professora da USP Maria Sílvia Betti, ex-aluna do mestre.

DE JOSÉ DE ANCHIETA A JOÃO CAETANO

Humanidades – No artigo “Entre-ato hispânico e Itálico”, publicado em *Teatro de Anchieta a Alencar*, o senhor afirma a certa altura: “Esse hábito popular [o dos “espetáculos amadores improvisados”] nos vinha através das naus portuguesas, seja nas quinhentistas, em que padres jesuítas encarnavam vidas de santos e autos sacramentais durante as calmarias, seja, duzentos anos mais tarde, nas embarcações setecentistas, como maneira fortuita de preencher as horas vazias”. Pode-se dizer que o teatro já chegou ao Brasil nas caravelas?

Décio de Almeida Prado – Bom, esse assunto é pouco estudado, é pouco conhecido. Porque no teatro, normalmente, o que permanece, o que a gente continua lendo, é a parte escrita, a parte literária. Mas o teatro tem também uma parte de representação, a parte do ator. E essa parte realmente não deixa, em geral, nenhum resíduo na memória nacional. E isso falo não só no que diz respeito ao Brasil, mas no que diz respeito ao teatro em geral. Por exemplo, quando se estuda história do teatro, você tem o teatro grego, tem o teatro romano, depois há uma espécie de interrupção, e vêm já os teatros modernos, já o italiano, o inglês, o francês, o alemão e assim por diante. Mas, entre o fim de Roma e o início da literatura dramática européia moderna, há todo um espaço que não é documentado. Supõe-se que, sempre,



alguém improvisasse, por exemplo, números de destreza física, como existem no circo, ou números de imitação através da voz, ou canto, as duas coisas misturadas, mas isso não deixou nenhuma marca na história do teatro. Em geral, quando se fala sobre história do teatro, subentende-se história dos textos teatrais. Por exemplo, não existe uma história da representação; não existe nem mesmo uma história dos estilos de atuar, é muito difícil isso. Nós temos alguma coisa contemporânea, cada ator, mas não há ninguém que tenha depois organizado isso numa história desde a Antiguidade até os nossos dias. Então, realmente, no Brasil, esse vácuo é maior, porque a nossa civilização... Enfim, a parte indígena, essa realmente desapareceu por completo, pode existir hoje através da dança indígena, do canto indígena. Mas mesmo a parte portuguesa não se conhece nem para Portugal, muito menos para o Brasil.

Humanidades – O padre José de Anchieta viveu de 1534 a 1597 e pode, com certa cautela, ser considerado o nosso primeiro dramaturgo. É correto aproximar o gênero a que as peças de Anchieta estão ligadas – o auto – ao de peças contemporâneas como *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto? Noutras palavras, aqueles textos deixaram descendentes ou apenas têm uma fonte comum?

Décio de Almeida Prado – Não, eu acho que não deixaram descendentes, porque descendentes do século atual, para voltar até Anchieta, precisariam de vários outros elos. Agora, é evidente que o João Cabral, quando escreveu a sua peça, pensou num auto natalino e, portanto, alguma coisa é semelhante. Isto é, no João Cabral, fica muito claro que o que ele está fazendo é uma reflexão em

geral sobre a vida humana, que é uma vida triste, sobretudo no Nordeste, que ele está mostrando, é uma vida miserável, é uma vida de negação, como ele fala, é vida “do não”. Mas, por outro lado, abre uma esperança porque, a cada vez que nasce alguém, aquilo representa um princípio de alguma coisa que vai surgir. Eu acho que a peça de João Cabral é baseada nessa dualidade entre o sim e o não. Agora, portanto, por esse lado de ter uma moral abstrata, de ter um pensamento abstrato, tem alguma semelhança com as peças do Anchieta porque o Anchieta não só fazia perguntas, como dava uma resposta às perguntas que fazia, mas era uma resposta sempre cristã e católica, e do catolicismo do século dele; que era um momento ainda de luta entre o catolicismo romano e o protestantismo, ele escreve nesse sentido. Então, só há uma semelhança muito longínqua, mas talvez o João Cabral tenha pensado nisso.

Humanidades – A presença do príncipe regente, o futuro D. João VI, faz com que comece a haver uma vida teatral mais intensa no Brasil. A Coroa declara, com a publicação de um decreto em 1810, o propósito de estimular a criação de casas de espetáculo; atores e companhias portuguesas são trazidos da Europa. Acrescente-se que as primeiras décadas do século XIX são politicamente muito movimentadas. De que modo o teatro participa do debate político da época?

Décio de Almeida Prado – No começo, não, porque as primeiras companhias vieram de Portugal com um repertório que era executado em Lisboa, em geral, e eram peças que já estavam ligadas a seu tempo, sem dúvida nenhuma, mas não diziam respeito propriamente ao Brasil. Enquanto que, depois de 1830,

depois da abdicação de D. Pedro I, aí eu acho que o teatro tem uma participação grande porque, naquele momento, a luta era entre absolutistas e liberais, e o teatro encarnou bastante, em muitas peças, a posição liberal. Inclusive o Gonçalves de Magalhães, que vai começar o teatro no Brasil em sua forma literária, já desenvolvida, e vai começar também o romantismo, ainda enfrenta esse problema e dá uma resposta liberal. Liberal em relação à religião, admitindo que possa existir o judaísmo ao lado do cristianismo; e liberal, também, em relação à política, mostrando que há certos poderes absolutos, de certas pessoas, a que praticamente as únicas respostas seriam a conjuração, a conspiração e a morte. Só que ele deixa isso um pouco em suspenso, ele não diz propriamente que se deva ou não se deva matar um tirano, mas ele discute isso no *Olgiato*, a segunda peça que escreveu; enquanto que, no *Antônio José*, ele trata da questão da liberdade religiosa. Portanto, você vê que o teatro aí, naquele momento, era um teatro participante. É um engano pensar que o romantismo era alguma coisa afastada da vida, é uma visão que se tem hoje em dia, às vezes, do romantismo, mas é errada, é o contrário. O romantismo era um movimento forte, era um movimento violento que sofreu censura, freqüentemente, na própria França e em outros lugares. Até quando se transformou em ópera, muito tempo depois, ainda foi censurado. Por exemplo, *O rei se diverte*, de Victor Hugo, deu origem ao *Rigoletto*, mas precisaram mudar tudo. Inclusive, em vez de (a história) se passar na França, se passa na Itália; em vez de passar-se com o rei, como era no original, passa-se, ao contrário, com um simples duque. Um duque que, aliás, naquele momento, não existia, não existia aquele ducado, portanto, passa um pouco para o terreno da fantasia; por

quê? Porque ainda era considerada uma peça muito forte para ser posta em música.

Humanidades – O senhor estudou em detalhe a trajetória de João Caetano, o grande ator que vive de 1809 a 1863, ressaltando-lhe as qualidades e os defeitos. João Caetano é um artista de exceção, um ator de gênio, mas em que medida ele é, também, o típico ator brasileiro, ou em atuação no Brasil, daquele período?

Décio de Almeida Prado – Eu mais ou menos respondi isso no livro que escrevi sobre João Caetano. Eu acho que as qualidades eram próprias dele, João Caetano. Ele devia ter grandes qualidades para poder vencer uma certa indiferença que havia em torno do teatro e para se tornar uma espécie de ídolo da nacionalidade, isso demonstra que ele devia ter uma grande força como pessoa também, não só como ator. Agora, os defeitos são os defeitos do nosso teatro, isto é, a inconstância, ele mesmo disse, quando estive na França, que lá todo mundo representa bem porque o ator faz o mesmo papel 30, 40, 50 vezes, e fica com o papel inteiramente decorado. No Brasil, como dava uma ou duas representações, ele (o ator) devia se basear muito no ponto; e isto eu sei porque, quando eu comecei a ir a teatro, como as comédias freqüentemente ficavam em cartaz somente durante uma semana, ainda na estréia ouvia-se, com muita freqüência, o ponto. Isso não é testemunhado só por mim, mas também por críticos daquela ocasião. Uma moça, que desenvolveu uma tese sobre o teatro de 1930, se refere a isso: em mais de uma crítica, há queixas de que se ouvia demais o ponto. Que se ouvia o ponto era mais ou menos uma questão pacífica, mas ele não devia também exagerar, falando alto.

Humanidades – Para o espectador moderno, o ponto pareceria muito estranho.

Décio de Almeida Prado – Olha, mas isso era o hábito do teatro daquela época. Eu me lembro que o Ruggero Jacobbi, que foi crítico, também historiador, mas além disso foi encenador, se referiu a uma boa atriz daquele momento, não uma grande atriz, mas uma boa atriz, que não funcionava sem o ponto. E o Ruggero perguntou a ela: “Por que você precisa de ponto, se você sabe o texto de cor?” Ela disse: “Eu sei de cor, porque eu estudo, sou uma pessoa aplicada. Mas eu estou acostumada a ouvir aquele zunzunzum do ponto no palco (risos). Se eu não ouço aquilo, eu entro em pânico e esqueço o papel”. Aí você vê como era um hábito adquirido, não é? E também os encenadores italianos me contaram de um ator famoso, italiano, que era grande ator, mas também se baseava bastante no ponto. Por quê? Porque também representava uma peça numa cidade, várias peças, todas um pouco apoiadas no ponto, depois saía, ia para outra cidade italiana, onde ele representava uma ou duas vezes cada peça. Então, ele nunca permaneceu em cartaz durante tanto tempo com uma peça só. Ele baseava-se no ponto. Mas ele andava tão bem por cena que a gente que já sabia, percebia que ele dava uma volta, passava perto do ponto para poder ouvir, e tal, aí voltava, andava para cá, pra lá; ele fazia uma marcação perfeita, mas sempre deixando um certo momento para, quando ele não tinha certeza, poder ouvir o ponto. E aqui também eu me lembro de um livro que eu li, que se chama *O teatro à maneira antiga italiana*. É um ator, que aliás esteve aqui no Brasil, em São Paulo, que começou a fazer teatro no começo do século, com os grandes atores daquele momento. Ele conta que no livro do ponto de

um grande ator, em certo momento, o ponto anotava: “Aqui, o comendador improvisa”. Aí, o ponto ficava quieto, ele improvisava, cada noite, o que desejava, o que ele queria, talvez se referindo a coisas do momento, a coisas políticas ou fatos quaisquer, depois ele voltava e o ponto continuava.

Humanidades – Professor, diz-se que a Dulcina de Moraes é quem teria abolido o ponto, é verdade?

Décio de Almeida Prado – Olha, eu não sei, isso eu não sei. Talvez, ela era uma pessoa muito cuidadosa, sem dúvida.

Humanidades – Em que época desaparece essa prática do ponto? No final dos anos 40? No TBC, já não se usava.

Décio de Almeida Prado – Já não se usava. Mas nos espetáculos que eu fiz com meu elenco amador no TBC, ainda havia. Não o ponto colocado na frente, dentro daquela caixinha, como antes, mas havia alguém que ficava lá, no bastidor, se houvesse alguma dúvida, ele falaria alguma coisa.

Humanidades – Ruy Coelho e Antonio Candido, os pontos mais cultos do Brasil, como o senhor mesmo falou (risos).

Décio de Almeida Prado – É, exatamente. Antonio Candido foi ponto de uma peça feita pelo Alfredo Mesquita, que foi representada em francês. E o Antonio Candido naturalmente sabia francês muito bem, então ficou ali, uma peça de Musset. Mas não sei se precisava pontear porque, provavelmente, as pessoas já sabiam de cor. Agora, o Ruy Coelho não, ele foi comigo para o interior, nós representamos em cinco cidades do interior do estado de São Paulo, e ele ia junto, sempre, e pontear. Agora, normalmente não pontearia do princípio ao

fim, ficava seguindo, se sentisse que havia uma dificuldade, ele falava. Agora, já Os Comediantes não tinham ponto porque ensaiavam seis meses, sob o regime do Ziembinski, que era muito severo, então as pessoas tinham que saber mesmo tudo na ponta da língua.

DE GONÇALVES DIAS AO TEATRO DE REVISTA

Humanidades – “Pensada em linguagem romântica, *Leonor de Mendonça* transcende o romantismo por duas qualidades eminentemente modernas: a complexidade psicológica e a ambigüidade moral. Não é preciso lembrar que foi escrita aos 23 anos, num país sem tradição teatral, para reivindicar-lhe o título e a categoria de obra prima” – conforme o senhor afirmou em “*Leonor de Mendonça: amor e morte em Gonçalves Dias*”. A peça, no entanto, apesar de suas qualidades, permanece pouco lida e pouco encenada; a única ou uma das poucas montagens do texto foi feita pelo Teatro Brasileiro de Comédia, há várias décadas.

Décio de Almeida Prado – Essa apresentação, aliás, teve uma certa participação minha. Foi feita em 1954, quando a cidade de São Paulo completou 400 anos e houve uma série de comemorações, inclusive se construíram todos aqueles prédios ali do Ibirapuera, exatamente para participar dessa comemoração. Na parte de teatro, havia uma comissão, eu era o presidente, e havia alguns outros membros de que não me recordo bem o nome. Mas nós queríamos fazer alguma coisa no sentido de rememorar o teatro brasileiro. E fiz uma lista de peças para serem montadas, mas o dinheiro foi escasseando, como sempre acontece, as outras coisas tinham mais importância, a parte de prédios, de edifícios que estão

até hoje aí, e no fim ficou só a representação da peça do Gonçalves Dias. O Paulo Autran fez o Duque; a Cleyde Yáconis fez a Leonor; e o Sérgio Cardoso fazia o papel do rapaz, Alcoforado. Aí, começaram a estudar o texto, e chegou aos meus ouvidos que os atores estavam caçoando um pouco da linguagem do século XIX, em vez de se falar “cavalo”, fala-se “corcel”, e assim por diante. Eu chamei o Celi (Adolfo Ceki, diretor) e falei: “Olha, eu acho isso estranho porque, se você for representar Shakespeare, também há uma série de palavras que são palavras antigas, que não são mais usadas; se for representar mesmo Molière, que já é um clássico mais moderno, talvez tenha alguma palavra ou outra que você não conheça, se não Molière, pelo menos Racine, Corneille sempre têm uma linguagem um pouco mais difícil, e eu acho você tem que aceitar o texto como ele é”. E o Celi falou: “Não, eu estou deixando os atores se divertirem à vontade, mas depois eu vou chamá-los...” E eu soube que, depois, à medida que eles foram entrando dentro dos papéis, foram entrando dentro do espírito da peça, eles mesmos começaram a falar, com naturalidade, “corcel” e outras palavras poéticas. Porque, realmente, não se trata de um retrato da linguagem do dia-a-dia, ao contrário, é uma linguagem de 1500, então não pode ser exatamente o português do Brasil do século XIX. E entre pessoas nobres, então você precisa também sugerir esse lado social. E a peça funcionou relativamente bem perante o público, não foi assim um estouro mas teve uma carreira bem boa. E eu me lembro de que, numa ocasião, veio a Lúcia Miguel-Pereira, que tinha escrito (sobre) a vida de Gonçalves Dias, se interessou e foi ver o espetáculo para ver como é que rendia aquilo no palco. E dava um espetáculo perfeitamente aceitável, até um espetáculo bonito.

“É um engano
pensar que o
romantismo era
alguma coisa
afastada da vida,
é uma visão que se
tem hoje em dia do
romantismo, mas é
errada, é o contrário.”

“O teatro de revista era mais pudico do que a televisão atual.”



Humanidades – O senhor tem notícia de alguma outra montagem do texto?

Décio de Almeida Prado – O Ruggero Jacobbi, eu sei que fez montagem, não sei se foi no Rio Grande do Sul, se foi em São Paulo. Mas, no livro dele, em que ele dá um capítulo ao Gonçalves Dias, se refere a isso. E eu sei que também o Teatro do Estudante fez a *Leonor de Mendonça*, na década de 30. Entre as peças citadas pelo Paschoal Carlos Magno, se não me engano, estava a *Leonor de Mendonça*.

Humanidades – O senhor poderia comentar o papel de José de Alencar na passagem do romantismo para o realismo?

Décio de Almeida Prado – Claro que, aí, é importante (o papel de Alencar) desde que se compreenda o que é o realismo, sobretudo no teatro. Não é o naturalismo – é bem diferente do naturalismo. É um movimento em torno de 1860, 60 e poucos, que já foi muito bem estudado em livro pelo João Roberto Faria. Ele (Alencar) teve uma formação romântica, e eu acho que, mesmo nos romances dele, há romances históricos, que são mais românticos, por exemplo, *O Guarani*, que é indianista, como é também a poesia de Gonçalves Dias, muito ligados ao desejo de criar na literatura brasileira um tipo heróico de outras eras e de séculos anteriores, e que tem uma nobreza e uma idealização romântica, por um lado; por outro lado, ele tem romances já mais realistas, como por exemplo *Lucíola* e outros, freqüentemente organizados em torno de uma figura de mulher, em que aparecem problemas, por exemplo, entre o casamento e o dinheiro, o que é um tema típico do realismo. A mulher que compra o marido, e depois isso cria uma situação difícil entre ambos, até que se chegue a uma resolu-

ção. É o enredo de *Senhora*, estou citando aqui porque me lembro que li isso em menino, rapaz. Mas, enfim, depois que estudei as peças realistas do José de Alencar, eu vi que esse tema está profundamente ancorado nele. Então, ele escreve, eu acho, em tom ainda romântico, mas (sobre) assuntos, sobretudo relativos ao dinheiro, que já escapam aos temas correntes no romantismo. E, para mim, ele faz então a passagem de uma coisa a outra. Mas não ainda com a crueza do naturalismo. Eu me lembro de uma frase de Machado de Assis, que exatamente começa a escrever por volta de 1860 e está acostumado, portanto, com os temas realistas, mas, quando surge o naturalismo, ele diz mais ou menos assim, não me lembro bem a frase, mas é mais ou menos assim: “Quem foi criado com o leite romântico, não atura o bifesteque naturalista”. E, realmente, ele fez certa oposição aos romances do Eça de Queiroz, aos primeiros, porque achava que certas coisas não cabem na arte, e essa posição vai ser refletida, por exemplo, por Olavo Bilac que, quando veio o Antoine (diretor francês) aqui com a companhia naturalista, o Bilac vai escrever falando do ideal, dizendo que não existe literatura sem ideal; portanto, a literatura não pode ser inteiramente real. Aliás, embora ele seja parnasiano, embora se diga que o parnasianismo é uma escola ligada ao naturalismo, na verdade, na poesia do Olavo Bilac, não há nada naturalista, ao contrário, os parnasianos escrevem inclusive sobre Grécia Antiga, coisas de imaginação, fantasia.

Humanidades – É curiosa essa coexistência de romances naturalistas e poesia parnasiana. A poesia muito elevada, muito sublimada, e os romances buscando o sórdido e tal. É curioso, isso.

Décio de Almeida Prado – É curio-

so. E há uns romances de Coelho Neto em que você vê muito bem isso, que são *A capital federal, a conquista e fogo fá-tuo* – isso, ligado ao teatro, aliás. Roman-ces onde ele mostra, nas estréias de tea-tro, naquela época havia os teatros que eram rodeados por bar, ou o correspon-dente ao bar moderno... Mas, nesses lu-gares, conversando, bebendo, então con-viviam, por exemplo, artistas e, na *Con-quista*, aparecem Olavo Bilac, Aluísio Aze-vedo, Arthur Azevedo, aparecem os es-critores da época, todos eles conversan-do, ao lado de *cocottes*, que eram as pros-titutas de alta classe que existiam naquele momento; porque, perante as mulheres mais liberadas, vamos dizer assim, eles podiam comentar qualquer assunto, fa-zer qualquer tipo de graça, os homens sentiam-se inteiramente à vontade. Se fos-sem senhoras da alta sociedade, já a con-versa ficaria muito mais restrita. Então, realmente é um momento em que há uma convivência muito grande entre po-etas parnasianos, a meu ver, portanto, baseados num certo idealismo, e escreto-res naturalistas como Aluísio Azevedo. Estou procurando bordar um pouco em torno pra ficar um pouco diferente do que eu estou escrevendo (ri).

Humanidades – Seu livro mais re-cente, *Seres, coisas, lugares*, abre-se com um artigo longo, dedicado a “A comédia brasileira”, estudada na fase que vai de 1860 a 1908. Uma das grandes figuras do período é Arthur Azevedo, autor de operetas, burletas e revistas. Tínhamos, em Arthur, o mestre e o modelo para a prática do teatro musical, tradição que, no en-tanto, sobrevive com dificuldade no Brasil, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, nos Estados Unidos. Por que é que isso se deu, por que é que o nosso musical tem uma vida tão errática?

Décio de Almeida Prado – Eu acho que os Estados Unidos, nesse sentido, constituem uma exceção. Porque o musi-cal veio a ter uma importância muito gran-de na vida teatral americana, mas, por exemplo, já na Europa, a opereta, que corresponde mais ou menos ao musical, já tinha morrido; praticamente, depois da década de 30, não existe mais opereta, nem na Itália, existem uns resquícios, na França fazem às vezes uma remontagem, mas realmente não continuou, foi um gênero que morreu. Agora, reviveu tam-bém, pelo que eu sei, o musical inglês, que passou a ter também uma grande importância. Mas é um fenômeno ameri-cano. No Brasil, o que aconteceu foi que a opereta propriamente nacional quase que não existiu, seria um pouco o caso de *A capital federal* (de Arthur Azevedo, encenada em 1897), mas o que conti-nuou foi o teatro de revista, mas cada vez perdendo mais contato com qualquer pre-ocupação artística um pouco mais alta, ficaram exclusivamente esquetes cômicos entremeados por números musicais. A importância que a revista tinha, eu acho, era lançar a música popular. A música popular era lançada no circo, que tinha cantores especializados em cantar com voz suficiente para encher o circo – às vezes, pensam que eles eram palhaços, não eram, eu sei isso através do meu pai; eles vinham vestidos à maneira não do palha-ço, propriamente, mas do Tony, que acompanha o palhaço. Vinham com aquelas roupas, lantejoulas, aquelas coi-sas, mas vinham com o violão e o núme-ro deles era cantar as músicas populares daquela época. E a música popular era lançada, também, no teatro de revista. Mesmo músicas que depois pegavam no carnaval freqüentemente eram canta-das em teatro de revista. Mas essa função de propagar a música popular depois pas-sou para o rádio, depois de 1930, e vai continuar durante muito tempo sendo

uma tarefa do rádio. Ou então do disco, como é hoje, é o disco que lança a músi-ca popular. E o teatro (musical) perdeu essa função. No momento em que per-deu essa função, ele também perdeu a sua razão de ser. Não foi nada que se per-seguisse o teatro de revista, que a crítica fosse contra, não; eu, no começo da mi-nha carreira, em 1946, ainda fiz crítica de teatro de revista. Havia um diretor portu-guês, Chianca de Garcia, que fazia as re-vistas com mais modernidade, mais atu-alidade, eu elogiava as revistas dele. E tam-bém apreciava os cômicos de teatro de revista, que eram engraçados, e esses, sem dúvida, eram pessoas talentosas, como Dercy Gonçalves, por exemplo, artistas que depois, às vezes, passavam para a comé-dia. Mas muitos ficavam no teatro de re-vista, o Colé, o Silva Filho, eu vi muitos desses cômicos, o Oscarito, que eu nun-ca vi em teatro. E, quando eles chega-vam ao teatro de revista, já eram pessoas de grande aceitação popular, já tinham passado por experiências menores. Porque o teatro de revista, como era feito na dé-cada de 30, era um espetáculo caro, os empresários freqüentemente iam para a França, pegavam roupas que tinham sido usadas em shows lá, em boates, e trazi-am pra cá. Boates, não, eram teatros pro-priamente, mas eram teatros especializados só em revistas e sempre com um lado picante, para um público também especializado. Não era mais um teatro de revista... (Nesse momento, o primeiro lado da fita acaba sem que nin-guém perceba. Décio fala ainda alguns instantes em *off*...)

DAS REVISTAS AO TEATRO OFICINA

Décio de Almeida Prado – Na dé-cada de 30, o teatro de revista sofre a concorrência do show, os shows nos cas-sinos que existiam lá no Rio de Janeiro, cassinos que faziam shows riquíssimos.

Humanidades – E na época em que o senhor começou a escrever em jornal (1946)?

Décio de Almeida Prado – Havia revista. E ela se beneficiou um pouco desses shows de cassino, porque esses shows traziam inclusive cantores famosos da França, não é? Maurice Chevalier, Josephine Baker, quer dizer, eram de nível internacional. E os shows concorreram um pouco, também, com a revista. O que a revista oferecia era mais, eu acho, a comichidade popular. Agora, isto continua modernamente na televisão. Esses números cômicos que há na televisão, vários programas cômicos que eu vejo, lembram bem o teatro de revista, só que o teatro de revista era mais pudico do que a televisão atual (risos). De maneira que as coisas eram mais subentendidas, hoje em dia quase que são ditas agressivamente, naquela época, não. Mas é sempre a base sexual, são sempre alusões a atos sexuais. Mas alguns atores conseguiram criar personagens, sobretudo personagens relativos ao funcionário público carioca naquela época. Então, a pessoa de hábitos muito conservadores, habituada a ir para a repartição pública, a sair na hora certa, comprar algumas coisinhas para levar pra casa, para o jantar... E eles faziam isso com bastante graça, pegando bem o espírito popular.

Humanidades – Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo estréiam com *Adão, Eva e outros membros da família* em 1927. A seu ver, seria legítimo considerar Álvaro Moreyra um precursor de experiências estéticas mais modernas?

Décio de Almeida Prado – Eu acho que um precursor muito longínquo, não é? Acho que foi importante que naquele momento tenham começado a se reunir pessoas em torno do teatro moderno. Se não me engano, Brutus Pedreira, aque-

le pessoal que vai fazer os Comediantes, acho que já estiveram, às vezes, com Álvaro Moreyra. Embora, o teatro de Álvaro Moreyra, pelo que ele mesmo escreveu, ainda fosse um teatro muito social, de gente não da alta sociedade, porque ele não se importava muito com isso, mas as pessoas que gostavam de conversar, de falar, alguém cantava, outros faziam um número cômico... Eles fizeram alguns espetáculos assim, vieram até São Paulo. Mas a peça dele, eu acho sem muita teatralidade. Ele tem um disco, não sei se você conhece. Uma vez, eu estive com ele aqui em São Paulo. Pessoalmente, ele era uma pessoa engraçadíssima. Contava muito bem casos, mas não anedotas, ele contava experiências de vida dele, contava perfeitamente, imitava muito bem vozes, sotaques, fazia tudo.

Humanidades – A mulher dele era uma figura meio avançada para a época, fumava em público e tal, Eugênia Moreyra. O senhor se lembra dela, chegou a conhecê-la?

Décio de Almeida Prado – Não, não conheci. Eu conheci Álvaro bem mais tarde. Nesse momento, Eugênia era considerada uma mulher pra frente, vamos dizer assim.

Humanidades – Isso ainda nos anos 30, professor?

Décio de Almeida Prado – Ainda nos anos 30, quando comecei a entrar na literatura. Ela recitava poesias, eu me lembro que ela recitava *Essa Nega Fulô*, de Jorge de Lima, que fazia um grande sucesso, e muita gente, que não gostava de poesia moderna, gostava dessa poesia, dita por ela, que ela fazia muito bem e tal (risos). E ele tem um disco em que ele conta algumas coisas e também imita muito bem todos os pregões que passavam na rua, porque antigamente tinha muita gente que ia vender de casa em casa...

Humanidades – “Garrafeeeiro!...”

Décio de Almeida Prado – É, exatamente, é isso. E ele imitava todos, imitava muito bem, é uma gravação mais recente, relativamente, quer dizer, não feita em 1930, feita depois.

Humanidades – Era uma personalidade, o Álvaro, mas, como homem de teatro, o senhor acha que ele talvez não tenha ainda acertado a mão.

Décio de Almeida Prado – Não, não tinha. Quer dizer, eu acho que ele não tinha, foi uma coisa assim mais passageira, mais na base da brincadeira, enquanto, por exemplo, o Ziembinski, que começa o teatro moderno, é o contrário, baseava-se numa disciplina muito grande, no trabalho exaustivo, no ensaio durante meses, muda completamente a fisionomia do teatro moderno. O Álvaro ainda é (faz) um divertimento social, ainda, enquanto que o teatro moderno não vai ser esse divertimento social.

Humanidades – Diletante.

Décio de Almeida Prado – É, diletante.

Humanidades – Eu estou perguntando sobre Álvaro Moreyra porque ele se apresenta como alguém que pretende renovar a cena naquele momento. Depois, ele vai ficando um pouco desiludido, se afasta um pouco. O texto, *Adão e Eva...*, é bem escrito, embora muito parado. E tem uma coisa curiosa por lá, que é a tal história do mendigo e do milionário, isso parece uma obsessão, que depois aparece no *Deus lhe pague* (peça de Joracy Camargo, grande sucesso do ator Procópio Ferreira nos anos 30).

Décio de Almeida Prado – Exatamente, isso é o que eu ia dizer, eu acho que ele teve uma influência foi sobre

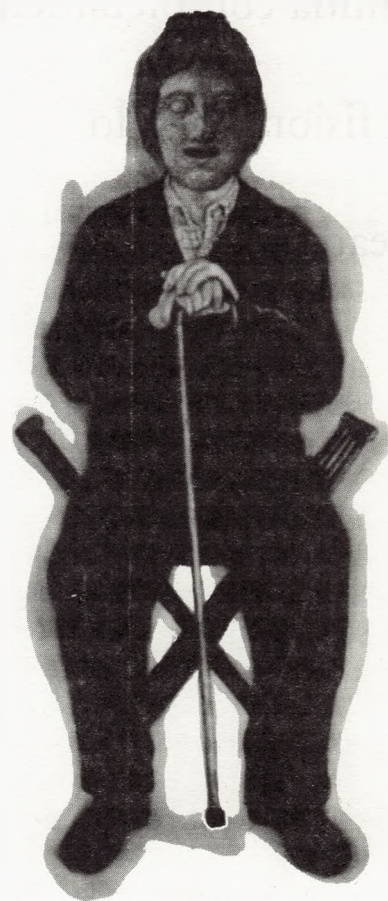
Deus lhe pague, porque Joracy Camargo participava desses espetáculos, não sei se representando, mas fazia parte do grupo. Eu vi o nome, lá, do Joracy Camargo e vi o nome de alguém que aparece depois nos Comediantes. Então, eu acho que, a partir do Álvaro Moreyra, se foi formando um grupinho interessado em fazer teatro moderno. O Álvaro Moreyra significou uma primeira tentativa, mas falhada. Ele fez uma companhia, representou, mas com muito pouca repercussão; ele fez a peça *Ásia*, de Lenormand, que era considerado um autor de vanguarda, depois desapareceu completamente. Era um autor considerado de vanguarda. A idéia de que só o teatro comercial morre é errada, a vanguarda morre também. Alguns ficam, outros não. Mas o comentário maldoso que eu ouvi naquela época é que a peça *Ásia* realmente devia se ler Azia (risos). Então, ele representou um certo esforço, mas sem continuidade. Enquanto que, dos Comediantes em diante, aí há continuidade.

Humanidades – Havia um abismo entre *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, que, a partir de 1932, constituirá o maior sucesso do ator Procópio Ferreira, e *O rei da vela* ou *A morta*, de Oswald de Andrade, peças que só seriam encenadas décadas depois de escritas. O senhor pode falar sobre esses textos e sobre esse momento? É o momento em que o senhor começa a ver teatro.

Décio de Almeida Prado – *Deus lhe pague*, eu já vi com grande interesse, Paulo Emílio Sales Gomes (seu amigo, depois grande crítico de cinema) também. Eu acho que talvez Oswald de Andrade tenha tido a idéia de escrever a peça com base em *Deus lhe pague*. Pelo menos, coincidem bem: *Deus*

lhe pague é de 1932, *O rei da vela* é de 1933. Então, talvez o Oswald tenha querido fazer uma peça de sucesso também, como *Deus lhe pague*, que era uma peça em que aparece, já, Carlos Marx, não é? Ele é citado, é importante; é uma peça com fumaças marxistas, comunistas. Oswald talvez tenha pensado: "Vou escrever a verdadeira peça comunista, minha, muito melhor, muito mais original..." Só que ele fez da maneira dele, que era ligada, muito, ao teatro da década de 20, ao teatro de vanguarda da década de 20, e, em 1930 e tantos, aquilo tinha passado um pouco da moda. Depois, voltou. Mas eu também, quando li a peça, achava muito pouco teatral; e, realmente, não podia ser feita em moldes tradicionais. Ele procurou que o Procópio Ferreira representasse a peça, e o Procópio disse uma coisa que é muito exata: "Como representar a peça do Oswald de Andrade, se havia uma censura fortíssima?" A censura, por exemplo, não deixava que se usasse a palavra "amante" no palco. Então, nem que o Procópio quisesse, não poderia fazer a peça. E também, talvez você saiba, Oswald se interessou que o meu grupo representasse a peça. E eu também me esquivei, porque eu também não conseguiria fazer. Porque, realmente, precisou o teatro brasileiro mudar muito para chegar ao ponto em que o Zé Celso fez a montagem. Mas também foi uma montagem inédita para o próprio Zé Celso, foi a primeira vez em que ele rompeu com o teatro mais bem feito, vamos dizer assim. E ele rompeu completamente. Foi nesse momento. O Zé Celso mesmo fala que, quando começou a ler, achou que a peça já era meio passada, que era "futuristóide", que era meio futurista mas uma coisa já... O futurismo tinha passado da moda, completamente, não é?

"A idéia de que só o teatro comercial morre é errada, a vanguarda morre também."



“Ziembinski, que
começa o teatro
moderno, baseava-se
numa disciplina
muito grande, no
trabalho exaustivo, no
ensaio durante meses,
muda completamente
a fisionomia do
teatro.”

Humanidades – Aqui, só fazendo um parêntese: conversei com Fernando Peixoto, ele estava dizendo que fez o Abelardo II, no *Rei da vela*, na montagem do José Celso. O senhor escreveu sobre esse espetáculo, escreveu longamente, fez restrições, mas basicamente elogiou, e ele estava dizendo que o senhor era um crítico – isso, o Antunes Filho e o Paulo Autran também dizem em depoimentos no livro *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro* – que as pessoas queriam ler ainda quando a crítica não era favorável. É interessante, isso, o sujeito quer ouvir o que o outro tem a dizer mesmo quando ele não faz um elogio e tal.

Décio de Almeida Prado – Eu acho que nesse momento havia uma grande unidade na classe teatral, que vai de Os Comediantes até exatamente *O Rei da vela*, vamos dizer (risos). Mais ou menos, os críticos, os atores, os encenadores e os autores modernos, na medida em que existiam, todos queriam fazer o mesmo tipo de teatro, mais ou menos. Evidentemente que há uma mudança entre o TBC e o Teatro de Arena, não é a mesma coisa, mas ainda certas regras gerais permaneciam. *O Rei da vela* é que realmente vai desafiar isto. E eu fui assistir, aliás, em companhia do Paulo Emilio Sales Gomes, que também tinha interesse muito grande pelo Oswald de Andrade, e o que nós sentimos muito é que a peça tinha um cunho político contra o socialismo, isto é, contra a esquerda não-comunista, que era a nossa posição (risos). Porque Oswald, naquele momento, era stalinista mesmo. Só que Oswald sempre foi um stalinista à sua maneira, não é nada como os outros.

Humanidades – Stalin o teria levado para o pelotão de fuzilamento.

Décio de Almeida Prado – Ah, completamente.

Humanidades – Quais são os maiores méritos e quais são as limitações de Nelson Rodrigues, a seu ver? Ele merece o título de maior dramaturgo brasileiro, que Sábato Magaldi e que o senhor próprio lhe conferem?

Décio de Almeida Prado – Eu acho que sim, eu acho que sem dúvida, porque ele foi o renovador, foi o primeiro a fazer, foi o sujeito que foi mais fundo, deixou uma obra grande, e feita muito contra a crítica, a crítica naquele momento, em geral... No primeiro momento, ele foi endeusado, depois ele foi muito criticado, ele chegou até a escrever uma peça contra os críticos (*Víuva, porém honesta*, de 1957).

Humanidades – Gianfrancesco Guarnieri, como o senhor declarou recentemente, beneficiava-se de um projeto político, em que baseava seus textos e suas preocupações de dramaturgo. Mas, “quando esse projeto acabou, ele não pôde mais escrever com a força de antes”. Tem cabimento pensar, hoje, em retomar o teatro politicamente empenhado que se fez nos anos 50, 60 e 70, procurando aprender com a experiência do Arena e do Oficina, retomando e atualizando as suas preocupações? Ou a época é outra e já não comporta um teatro naqueles moldes?

Décio de Almeida Prado – Eu acho que o teatro não começou a ser político com o Guarnieri, começou modernamente. O teatro brasileiro do século XIX foi bastante político, liberal, assumiu uma posição. Portanto, é uma coisa que está ligada ao teatro de maneira geral. As peças gregas também eram peças políticas porque discutiam questões religio-

sas, questões sociais; e, em Aristófanes, a comédia criticava mesmo pessoas naquele momento. Quer dizer, existe um pouco a possibilidade de teatro nesse sentido, e pode, portanto, voltar a haver peças empenhadas. Mas exatamente nos mesmos moldes em que foi feito, eu acho que é difícil porque o teatro, infelizmente, está muito ligado à moda, está muito sujeito à moda. O Somerset Maugham disse que largou de escrever teatro quando ele percebeu que estava muito ligado à moda, passou a escrever romances, contos, que permanecem mais, são mais atemporais. E teatro, não, é muito ligado ao momento, é muito ligado até à glória do momento, às vezes, à maneira de vestir, a maneira de gesticular, os sentimentos, os pensamentos. E como esse Brasil que deu origem às peças políticas se modificou, eu acho que, se vier a haver novamente um teatro político, não será nas mesmas bases, porque aquelas bases já hoje em dia estão envelhecidas. Não acho que as peças estejam envelhecidas. Se uma peça foi boa num certo momento, permanece boa, se a gente souber ler. Exatamente, eu acho que a vantagem de você ler é que você vai aumentando o seu horizonte, no começo você só gosta das coisas do seu tempo, depois você, se informando mais, acaba gostando das coisas de séculos anteriores, você pode ler inclusive o teatro grego e sentir como moderno, como algo que não passa. Portanto, eu acho que aquelas peças continuam vivas, mas não que sejam correspondentes, exatamente, ao momento político moderno brasileiro.

Humanidades – “Páginas inteiras em jornais literários”, “longos artigos exegéticos e apologéticos – que só se dedicam aos grandes mestres, aos tótems sagrados da coletividade”. O senhor escreveu essas palavras há 30

anos sobre Oswald de Andrade, ao comentar a montagem de *O Rei da vela*, feita pelo grupo Oficina. Hoje, o objeto das “páginas inteiras” e dos “longos artigos”, além de todo um livro, é o senhor. Como é que o senhor se sente?

Décio de Almeida Prado – (Risos.) Aliás, houve uma entrevista que saiu (recentemente) no *Estado de S. Paulo*, em que se diz isso, que eu seria um tótem do teatro (ri). Eu nem me lembrava mais que eu tinha escrito isso a respeito do Oswald de Andrade, viu? Mas eu acho que o caso é pouco diferente: Oswald de Andrade morreu muito mais jovem e permaneceu jovem; eu, ao contrário, me transformei em tótem aos 80 anos (risos). Então, eu disse isso, já uma vez em que eu escrevi, (me tornei um tótem) um pouco por antigüidade também, sabe? (A afirmação está em “Oração aos velhos”, que consta de *Seres, coisas, lugares*.) Eu acho que, por esse lado, ele é mais legitimamente porque ele é um tótem da juventude, eu já seria um tótem, um pouco, da velhice. Em todo caso, fico muito satisfeito com essa situação, posição. Eu sinto que eu ainda, de alguma maneira, estou ligado ao teatro que se faz, porque as pessoas conversam muito comigo sobre teatro, pessoas mais jovens que fazem perguntas como você está fazendo agora, eu realmente tenho uma participação, ainda, pelo menos na história do teatro brasileiro, estou constantemente em contato. E mesmo agora, recentemente, duas pessoas que escreveram peças, não vou dizer quem são, mas duas que me trouxeram peças para eu ler, para saber se achava que valia a pena representar ou não valia, e tal. E uma delas já está em cartaz, está fazendo sucesso, eu não fui ver, mas eu fiquei satisfeito porque o autor me procurou, e tem tanto tempo que eu não escrevo (crítica) nem nada. Não é o teatro

vanguardista, esse eu acho que não me procuraria. Eu acho que uma pessoa muito de vanguarda não me procuraria, porque eu fiquei ligado um pouco ao tempo do TBC, Arena, Oficina, que é uma coisa que já vai se afastando. Mas uma pessoa que escreva uma comédia, como essas duas que li, gostei das duas... Em todo caso, eu vejo que há autores, mais novos do que eu, que ainda se lembram de mim. Aliás, isso também é uma coisa que eu acho que é curiosa: faz muito tempo que eu deixei a crítica, faz 30 anos, mais ou menos, quase 30 anos. Depois, escrevi muito sobre a história do teatro brasileiro. Mas o que ficou no público, mais vivo, ainda é o crítico. Que engraçado, viu? Porque a história do teatro no Brasil, como é uma coisa mais remota, interessa mais a quem é universitário, a quem estuda literatura brasileira, é uma coisa que pertence ao passado, não é? O crítico, apesar de tudo... Ainda se referem a mim como se tivesse largado há pouco tempo a crítica. Mas já faz muito tempo, não é?

SOBRE TEXTOS E ENCENADORES

Humanidades – Agora, me diga uma coisa, só uma última pergunta. Essa questão do encenador. Há um espetáculo em cartaz na cidade, agora, uma montagem do *Hamlet* que, segundo a matéria que divulgava o espetáculo, põe lá o *Hamlet* como médium que está efetivamente vendendo o fantasma do pai. Quer dizer: todas as interpretações são válidas? O autor é apenas...

Décio de Almeida Prado – Um médium?

Humanidades – É, aquele fantasma do pai do *Hamlet*... A montagem liga aquele fantasma ao espiritismo, lê ao pé da letra aquele negócio...

Será que não fica meio besteiro isso, não?

Décio de Almeida Prado – É, realmente, né? (Risos.)

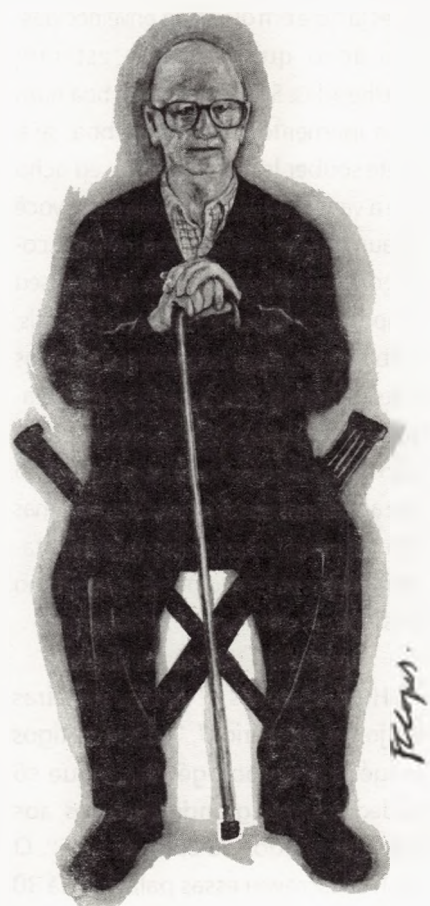
Humanidades – Não haveria um certo excesso nessa liberdade total do diretor, que pega o texto, retalha, corta, interpreta, reinterpreta, ou o senhor acha que essa é a tendência agora e isso deve ser aceito?

Décio de Almeida Prado – Eu não posso criticar muito livremente isso porque eu dei um pouco o exemplo ao juntar duas peças do Gil Vicente numa só, o texto que foi lido outro dia (na noite de lançamento de *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*, livro em homenagem ao professor).

Humanidades – Mas com propriedade.

Décio de Almeida Prado – Sim, eu não mudei o texto. Mas eu, revendo agora, senti que dei uma estrutura moderna a um texto que, no fundo, não tem essa estrutura. Eu fiz de propósito, eu fiz para poder modernizar, mas não alterei propriamente nem as personagens, nem o enredo. Agora, naquele momento (nos anos 40, quando a adaptação das peças foi encenada pela primeira vez) isso ainda era muito criticável. A maior parte das pessoas tinha um respeito absoluto pelo texto. Foi um dos pontos do modernismo. Aliás, do modernismo também de 22, porque o modernismo de 22 era muito contra a literatura daquela época que se baseava no passado, a literatura passadista, a que se estava escrevendo em termos passadistas, ainda. Mas tinha um grande entusiasmo por Ouro Preto, pelo Aleijadinho, por uma volta mesmo à leitura dos textos históricos, que Oswald de Andrade aproveita, fazendo poesia moderna... Havia então a idéia de que era

válido o que nasceu agora, o que é moderno; o antigo, que também, naquele momento, tinha nascido moderno, quer dizer, quando foi feito Ouro Preto, se estavam fazendo as coisas atuais, e não copiando. Enquanto que, por exemplo, na década de 20, havia aqui muito um estilo chamado colonial, casas feitas no estilo colonial, que eram casas de estrutura moderna com alguns enfeites tirados da arquitetura colonial. É contra esse falso *colonialismo* que era o modernismo. Tanto que, quando foram construir lá, em Ouro Preto, um hotel, construíram em termos modernos, porque achavam que você não pode pôr uma imitação do antigo ao lado do antigo genuíno. Então, o modernismo representou isso. No teatro, o modernismo representou uma volta a peças do passado representadas como foram escritas. Por exemplo, a *Escola de mulheres*, que o Louis Jouvet fez, alguns consideravam a melhor encenação feita na França de um clássico entre as duas grandes guerras. Era Molière, o texto era exatamente perfeito, mas ao mesmo tempo ele apresentava de uma tal maneira que a gente sentia aquilo como uma coisa ainda atualizada, uma coisa que dizia respeito a nós. Então, essa seria a interpretação do clássico para aquele momento moderno. Por exemplo, o Ziembinski fez (encenou) uma peça simbolista, *Pelleas e melisanda*. E ele fez de maneira que a gente pudesse entrar no ambiente do simbolismo, mas através de recursos moderníssimos, de montagem, de roupa, de tudo. E nesse sentido é que se fazia a montagem dos clássicos. Hoje em dia, eu acho que há uma certa pretensão, não é? Porque há o Shakespeare. Agora vêm as pessoas e modificam e acham que o que elas têm a dizer é mais importante do que Shakespeare. Eu acho isso uma coisa bastante... É muito difícil. Pode acontecer, o sujeito fazer inteiri-



“Ainda se referem a mim como se tivesse largado há pouco tempo a crítica.”



ramente diferente e, no fim, dar as mesmas emoções que daria o Shakespeare. Mas eu admiro mais quem se atém ao texto do Shakespeare e, apesar disso, dá a impressão de moderno, de que aquilo não morreu, de que aquilo está vivo ainda.

Humanidades – Professor, só mais uma coisinha, por favor. Isso que o Flávio Rangel, que se formou no TBC, diz: “Minha geração talvez tenha esquecido um pouco dos espetáculos que o Jaime Costa e a Alda Garrido faziam” – esquecido, não, negado, quando talvez houvesse qualidades que cumpriria conservar. Como é que o senhor vê isso, o senhor concorda com isso? Houve isso de rejeitar em bloco o velho teatro sem selecionar aquilo que ele poderia dar de bom?

Décio de Almeida Prado – Não, quem realmente rejeita ou aceita é o público. O crítico atua até certo ponto. E também os encenadores, tudo isso, até certo ponto. O público é que dá a última resposta. Eu acho que essa comédia, que realmente podia ter algum interesse, estava morrendo, já tinha dado frutos, já estava há 20 anos, 30 anos se repetindo, então já estava esgotada. E o sujeito então quer uma coisa diferente, quer uma coisa nova. Se o ciclo mesmo começado com Os Comediantes também, num certo momento, passou, quer dizer, passou a partir do Zé Celso, a partir do Gerald Thomas, de outros... Quando nós começamos a fazer, o que nós éramos contra era a achar que o teatro brasileiro tinha que ser obrigatoriamente cômico, que era uma idéia muito comum naquela época. Eu participei de um congresso de escritores, em Belo Horizonte, em 1946 e 47, e, na parte de teatro, só veio uma tese para eu examinar. Essa tese, por escrito e tudo, era exatamente esta: o teatro brasileiro só deve ser cômico porque é a única vocação do teatro brasileiro.

Evidentemente, eu não posso concordar com isso. Ai que, com o teatro moderno, nós pudemos representar por exemplo Shakespeare e outros, que não podíamos. O TBC fez, por exemplo, *Antígona*, uma versão moderna e uma versão antiga, e abriu caminho para fazer outras peças, de outros autores.

Humanidades – E por outro lado, no Grupo Universitário de Teatro, a sua preocupação inicial era justamente de pegar esse fio da meada cômico...

Décio de Almeida Prado – É, exatamente.

Humanidades – ...com Gil Vicente, com Martins Pena e tal. De sua parte, não houve uma negação absoluta...

Décio de Almeida Prado – Não, não houve. Só que eu estava procurando uma peça que, em termos modernos, também fosse baseada na comicidade popular. Ai o Mário de Andrade foi quem me indicou um nome, Mário Neme, e me disse que ele tinha uns contos que eram engraçados. E eu pedi para o Mário Neme e ele escreveu uma peça, *Pequenos serviços em casa de casal*, (título) que é uma espécie de anúncio, naquela época. E funcionou. É uma pecinha muito sem pretensão, mas o Mário Neme era pessoalmente muito engraçado, ele participou da montagem, ajudou na marcação da peça, ajudou também na inflexão dos atores, e saiu exatamente como ele queria. E completou-se um espetáculo dentro da comicidade popular (tratava-se um espetáculo com três textos, os outros dois eram peças de Gil Vicente e Martins Pena. A fita novamente chega ao fim sem que ninguém se dê conta... Décio fala ainda de outros espetáculos que fez, na fase entre 1943 a 1948, à frente do Grupo Universitário de Teatro, o GUT).

Teatro Para Quê?

**Oito artistas e intelectuais
falam a Humanidades
sobre as relações entre
teatro e política**

Em passado recente – mas que, por paradoxo, parece remoto – o teatro, como outras artes, pôs as suas armas à disposição do combate à ditadura, da resistência ao regime militar. Mais ainda: os palcos foram pioneiros, com o show *Opinião*, em dezembro de 1964, nos protestos contra o Golpe.

O teatro em alguns instantes liderou as pesquisas, o exame da realidade brasileira. Os artistas do palco perceberam, com acerto, que qualquer mudança política consistente teria de contar com mudanças de cultura política e deveria, portanto, partir do estudo de nossos problemas e das qualidades que nos diferenciam dos demais povos. Acreditava-se que o Brasil tinha uma contribuição original a dar às outras nações, ao mundo.

O desejo de atuar politicamente mobilizou boa parte dos artistas de teatro, das mais variadas formas: do simples panfleto feito às pressas, gênero de atuação que parece ter marcado o Centro Popular de Cultura da UNE, que existiu de 1961 a 1964, às peças que demandaram pesquisas menos precipitadas da realidade, de acordo, por exemplo, com o que Ferreira Gullar e Vianinha defenderam no

Ilustrações: Resa



prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, peça publicada em 1966.

O AI-5, em dezembro de 1968, golpeou duramente essas ambições, mas não conseguiu matá-las de todo. Os espetáculos realizados nos anos seguintes ao do “golpe dentro do golpe”, como já se chamou a tomada do Estado pelos militares e civis mais conservadores e autoritários, provam que, embora amortizado, o teatro tentou responder à nova situação.

Verifica-se no entanto que, hoje, o desejo de atuar politicamente está longe de ser o mesmo. De fato, a situação política mudou muito; mas, segundo as estatísticas mais frias podem comprovar, o quadro social é semelhante ao de 30 anos atrás – ou pior, em certos aspectos.

A revista *Humanidades* dirigiu a pergunta reproduzida abaixo a oito artistas ou críticos atuantes em Brasília, São Paulo e Rio. O mestre Sábato Magaldi, autor de *Panorama do teatro brasileiro*, o diretor Luiz Arthur Nunes, gaúcho radicado no Rio, que levou à cena os contos de “A vida como ela é...”, de Nelson Rodrigues, e a pesquisadora e professora da USP Maria Sílvia Betti, autora de *Oduvaldo Vianna Filho, são os forasteiros* convidados a opinar sobre teatro e política nesta enquête.

A jornalista e atriz Carmem Moretzsohn, intérprete, por exemplo, de Alaíde em *Vestido de noiva*, em montagem de 1994; o crítico Marcos Savini, que escreve no *Correio Braziliense*; o ator e diretor Ary Parrairos, encenador de uma versão musical, para a rua, de *Romeu e Julieta*; o ator e diretor Graça Veloso, que adaptou recentemente *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para o palco; e Fernando Guimarães, premiado em 1996, ao lado de seu irmão Adriano e de Hugo Rodas, pela montagem de *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, são os depoentes brasileiros.

O teatro brasileiro foi extremamente atuante, do ponto de vista político, de 1958 ao 1968.

Mesmo depois do AI-5, editado em dezembro de 1968, o teatro, embora limitado pela censura, continuou a procurar criticar os poderosos e refletir sobre os problemas sociais, históricos, políticos do País. De meados dos anos 80 para cá, no entanto, esse desejo de participação parece amortecido. Você concorda com a afirmação de que o teatro tem sido politicamente omissivo?

Sim ou não, e por quê?

Entrevistas feitas em julho de 1997



SÁBATO MAGALDI, CRÍTICO, PROFESSOR E HISTORIADOR DE TEATRO.

No momento em que acabou a censura, foram abertas as gavetas – e não havia muita coisa”, diz Sábato Magaldi. “O AI-5 acabou com a alegria do teatro e do País” em 1968, recorda o crítico. Mas, quando a ditadura já se aproximava do fim, “o público se desinteressou desse tipo de teatro”, avalia Sábato, ponderando que aquelas peças exigiam “uma unidade de que não havia mais”.

O palco brasileiro, na década de 80, cairia “no extremo oposto”, o besteiro – que é “a alienação propriamente dita”, opina o crítico. Alguns autores, contudo, nesse período que sucedeu a ditadura mais feroz, continuaram a procurar refletir sobre as condições sociais e políticas do País.

Sábato cita Dias Gomes, que fez, na peça *Campeões do mundo*, “o julgamento dos anos da ditadura”, assim como emitiu opiniões políticas em *Meu reino por um cavalo*. Guarnieri também se preocupou com essas questões, elaborando em *Ponto de partida*, de 1976, a dramatização do assassinato de Vladimir Herzog, lembra Sábato Magaldi. O crítico ressalva também que, segundo entende, um dos criadores do gênero besteiro, Mauro Rasi, toca, em suas quatro peças autobiográficas, alguns daqueles pontos mais sensíveis e sérios que de modo geral o teatro descartou de sua pauta de preocupações.

Sábato, apesar de discordar da presença dominante das peças descompromissadas, afirma que “o teatro voltará a refletir sobre os problemas sociais”. “Espero que haja uma recuperação rápida”, diz, “o País está pedindo isso”. Talvez por cansaço ou esgotamento, hoje “o Brasil inteiro parece um besteiro”. Basta notar a série cansativa dos casos de corrupção política.

Sábato Magaldi entende ainda que a censura política foi substituída, nos dias atuais, pela censura econômica: o governo, quando subsidiava diretamente a cultura, entregava a especialistas em teatro a decisão a respeito de que artistas ou espetáculos apoiar. Mas, quando o Estado transferiu, mediante as leis de incentivo, aquela decisão à iniciativa privada, os estímulos ao teatro passaram a ser dados – ou recusados – “por pessoas que não têm interesse que os problemas sociais sejam discutidos”.

GRAÇA VELOSO, PROFESSOR, ATOR E DIRETOR.

“Concordo”, responde o artista e professor Graça Veloso. Em determinado momento, lembra, “havia um discurso claro, objetivo, e que atendia às expectativas de uma platéia”. Com a queda da ditadura, que dava a amplos setores sociais o sentimento de unidade em torno de uma causa – ponto a que Sábato Magaldi também se referiu –, “a gente perdeu aquele discurso, e foi difícil encontrar outro”, afirma Graça Veloso.

Buscou-se, então, dizer o que o público desejava ouvir. Parte dos artistas de teatro voltou-se então, segundo Graça, “para a comédia fácil”. “A prevalência do besteiro corresponde à ausência daquele discurso que se perdeu”, diz ele.

Graça, embora admita que não conhece de perto o teatro de Mauro Rasi e que pode, portanto, “estar equivocado”, não vê nas peças de Rasi e na de outros autores contemporâneos uma preocupação maior com os temas sociais, como já houve noutras épocas: “Não vi surgir na dramaturgia pós-1985 alguma coisa mais conseqüente em termos de conteúdo”. A política permanece sendo “um belo manancial de piadas”, mas o desejo de mu-

dar a realidade já não existe.

Para ele, a preocupação estética, que hoje domina parte dos palcos, é válida, mas não deve fazer com que esqueçamos a questão ética. Noutras palavras, não se pergunta mais para que ou para quem fazer teatro. Graça Veloso nota nos alunos motivações profissionais ligadas “ao chamamento do status”, à influência da televisão, por exemplo, sem que, segundo diz, passe pela cabeça dos mais jovens perguntar pela função social das artes cênicas. Graça reconhece que o besteiro, e a comédia de modo geral, “não é um gênero fácil”, mas pondera que não deve ser o único a estar em cena.

MARCOS SAVINI, JORNALISTA E CRÍTICO.

“Sim, se compararmos a politização do teatro hoje com o grau de politização que existia na época do CPC e até com o teatro do desbunde, do José Celso (diretor do grupo Oficina), que também seria uma forma de responder à falta de liberdade”, opina o jornalista Marcos Savini. Ele imagina, à maneira de Sábato Magaldi e de Graça Veloso, que, “quando as liberdades democráticas são, ao menos em parte, restituídas, esse tipo de teatro tende a ficar um pouco anacrônico”.

Savini acha que, ao lado do anacronismo do teatro de combate à ditadura, que perdeu seu sentido quando o inimigo comum foi derrotado, houve “um desgaste das linguagens”. O teatro moderno exigiria, segundo ele, uma renovação formal constante para continuar a atrair espectadores. Assim, em paralelo ao fim da ditadura, teria havido certo esgotamento estético, o que obrigou os artistas a abandonar as formas que utilizavam. O fenômeno não se deu só em teatro, mas também na música popular, onde compositores como Chico Buarque

e Caetano Veloso “foram deixando de ser explicitamente políticos” dos anos 80 para cá.

Outro aspecto levantado por Marcos Savini diz respeito à comunicação instantânea que se dá, hoje, em plano mundial. O volume enorme de informações a que está exposto o cidadão urbano e a dinâmica veloz das linguagens tendem a fazer os artistas buscarem “formas de expressão política que rompem os limites do nacional”, ao contrário do que se dava nos anos 50, 60 ou 70. Ele não vê nesse processo uma tendência à homogeneização, mas acha que pode significar “a busca de algo universal partindo-se do regional”. Savini ressalta que esses processos não estão ainda completamente delineados; são tendências, segundo entende, que se devem conformar daqui em diante.

Os movimentos contemporâneos de reivindicação política, dos quais o mais importante é o Movimento dos Sem-Terra, têm trabalhado formas cênicas, como, por exemplo, aquela a que os membros do MST dão o nome de “mística”; trata-se de “um jogo cênico-musical-visual” que acontece durante as manifestações públicas. A mística tende para o simbólico – o luto, a pomba da paz, o tapete vermelho que lembra o sangue derramado nos confrontos com a polícia –, de maneira que pode ser compreendida “pelo agricultor pobre e pelo simpatizante francês” dos sem-terra.

Savini assinala que essa forma cênica, provavelmente muito nova, “é muito mal conhecida”. As informações sobre a mística foram obtidas por ele em conversa com o ator Sérgio Mamberti, um artista politicamente atuante. “Há pessoas ligadas a teatro que trabalham com os sem-terra”, diz Savini. Ele afirma que “o movimento contrário” ainda não se deu, isto é, os artistas de classe média ainda não se aproximaram do MST vi-

sando assimilar esses novos processos estéticos, que eventualmente poderiam ser utilizados num espetáculo convencional.

As manifestações teatrais nos espaços tradicionais têm mesmo girado, segundo Savini, “na esfera do mercado”. As peças de Mauro Rasi, para o crítico, “apontam para uma estrutura sofisticada”, o que nos daria a esperança de aproximá-las das de Nelson Rodrigues – em cujos textos o humor não se esgota no riso imediato, mas abrem o que Savini chamou de “fraturas” em texto recente, publicado em jornal. Rasi, no entanto, se mantém dentro de certos limites por motivos de mercado: “São limites auto-impostos”, opina Marcos Savini.

CARMEM MORETZSOHN, ATRIZ E JORNALISTA.

“N ão concordo”, diz Carmem. A atriz separa, de saída, as circunstâncias políticas da criatividade artística, lembrando a Itália medieval ou renascentista – onde “se matava muita gente, o poder era tirânico, mas apareceram artistas como Michelangelo e Rafael”. Por outro lado, a Suíça, que sempre viveu em paz, “produziu o quê?” O fato de se viver sob liberdade ou sob opressão não determina, por si só, a qualidade dos produtos intelectuais e artísticos dos países e das épocas, de acordo com a atriz e jornalista.

De qualquer modo, Carmem Moretzsohn entende que “o teatro tem feito parte da corrente” que movimenta os dias atuais. Não de modo explicitamente político, mas na trilha do que Antunes Filho chama, lembra Carmem, de “o deleite depois da colheita”. “Esse também é um papel político”, diz, acrescentando: “Teatro é generosidade, é en-

trega. É conscientização e é, também, confraternização”.

Seja como for, os brasileiros estão “amortecidos mesmo”, reconhece a atriz, e não só os que fazem teatro: “Quem combate o Fernando Henrique intelectualmente, hoje?” Apatia existe, mas não atinge apenas as artes cênicas; envolve também “a literatura, as artes plásticas”. Inútil, no entanto, tentar voltar a outras épocas, supostamente mais criativas que a nossa: “1968 é o ano que nunca mais vai voltar”, brinca, aludindo ao título do livro de Zuenir Ventura, 1968: *O ano que não terminou*. “Não teremos de novo aquela rebeldia”, constata a atriz. Devemos, portanto, buscar as respostas às questões atuais não no passado, mas no presente, com os recursos presentes.

ARY PARARRAIOS, ATOR E DIRETOR.

“S im e não”, diz Ary. “Do ponto de vista genérico, sim, o teatro ficou omissivo” frente ao combate político. Mas ele acha que, por sua natureza artesanal e viva, o teatro guarda sempre alguma espécie de compromisso com o espectador – “não se registra teatro”, ele acontece diante do público, o ator está em cena com a sua emoção, a sua presença física.

Naturalmente, mesmo a presença do ator não basta para garantir, de antemão, o destino dos espetáculos. Ary, ressaltando que fala em termos amplos, nacionais, detecta o desejo, hoje, em alguns, de “chocar remotamente a burguesia”, atitude que considera “boba-gem”, até porque esses efeitos já foram tentados nos anos 60 e já não têm eficácia. Para ele, sob certos aspectos o teatro “deixou de ser combativo”, tendo aprendido, em troca, a praticar “os truques da burguesia” que lhe permi-

tem, pelo menos, sobreviver nestes tempos: “O artista fala sobre nada, a platéia bate palmas para nada” – e estamos conversados.

O ator e diretor pôde perceber, viajando pelo Brasil com o espetáculo *Romeu e Julieta*, apresentado por seu Esquadrão da Vida, que o teatro mantém a força e a originalidade, paradoxalmente, em manifestações tradicionais como as folias e nos pequenos grupos que trabalham no interior do País; eles estão empenhados “em representar, em exprimir o fato popular, a vida popular”.

Ary não deixa de atribuir certa razão à idéia de que o teatro, sofrendo com o AI-5 e com a censura, acabou por perder, pelo menos em parte, o fôlego exibido noutras épocas. O ator lembra a fase em que grandes nomes como Walmor Chagas e Fernanda Montenegro saíam às ruas para pedir liberdades democráticas. Hoje, parece pouco provável que façam a mesma coisa, sejam quais forem as bandeiras.

Ary Pararraios entende, porém, que alguns artistas sustentaram “o cordão que não foi cortado em 64”. Entre eles, Amir Haddad, Antunes Filho, José Celso. Houve de fato um seccionamento, o teatro e seu público potencial perderam algo em técnicas e em coragem – “foram 25 anos de corte, um abismo”, diz Pararraios –, mas certas chamas continuam acesas.

O ator e diretor pôde constatar, com as viagens do Esquadrão, que pessoas pouco ou nada habituadas a espetáculos de teatro “só faltam comer” o grupo, ferozmente interessadas em vê-lo e ouvi-lo. O que o leva a afirmar que, se não tivessem ocorrido as rupturas de 64 e 68, “haveria hoje várias trupes de rua” em atividade. O País, amplo, pede para ser ocupado por elas: “As pessoas, no Brasil, ganharam supermercados, mas perderam arte”.

LUIZ ARTHUR NUNES, DIRETOR E PROFESSOR.

“N ão tem havido um teatro voltado especificamente, concretamente, para as questões políticas”, admite Luiz Arthur Nunes. Mas o diretor ressalva não se tratar de um problema “assim tão simples de omissão” – como a pergunta faz supor. Ele entende que “as questões ideológicas, hoje, são complexas, ambíguas demais para que se adotem posições muito definidas” – a exemplo das atitudes agueridas e convictas adotadas noutras fases históricas.

Na fase pouco anterior ou pouco posterior a 1968, diz Luiz Arthur, “a opressão, a ditadura” faziam com que não se alimentassem muitas dúvidas quanto à necessidade de se utilizar o teatro como instrumento político, de luta contra aquele estado de coisas. Hoje, as questões são “nebulosas”, e a pura e simples “pregação ideológica”, segundo Luiz Arthur, “não tem lugar”. Mas lembra: “É claro que o teatro de verdade, a dramaturgia de verdade continuam a se preocupar com as questões sociais”.

As tendências formalistas que, hoje, têm ocupado parte dos palcos padeceriam, elas sim, de “despreocupação política”. Os efeitos plásticos, a beleza, tomados como fins em si mesmos, começam a cansar as platéias, caminham para a “saturação”, diz Luiz Arthur. “Por outro lado, a dramaturgia não especificamente política, mas de costumes, praticada por Mauro Rasi, Wilson Sayão, Maria Adelaide Amaral ou Flávio de Souza, ao falar do povo, principalmente da burguesia, está falando de questões políticas e sociais”.

O teatro de entretenimento, em geral cômico, nem sempre é completamente indiferente à reflexão menos superficial. “Há gradações”, diz Luiz Arthur, que

levam do entretenimento puro e simples, não raro conservador, como o de comédias do tipo *Por falta de roupa nova, passei o ferro na velha*, a textos como *Pérola*, de Mauro Rasi, peça em que Luiz Arthur enxerga “valores”.

Nessa peça, haveria “o resgate e até a análise de questões de fundo cultural e social”: a obsessão com status, típica da classe média, simbolizada por uma piscina que a personagem principal faz contruir em sua casa, é uma daquelas questões. Mas Luiz Arthur vê nos textos de Wilson Sayão, comparados aos de Rasi, uma capacidade maior ou uma intenção mais incisiva de *morder*, de ir além da superfície. De todo modo, ele alerta para o perigo do preconceito contra a boa bilheteria: “Tendemos a diminuir uma peça quando faz sucesso”, pondera, lembrando que os espetáculos engajados dos anos 60 foram, freqüentemente, êxitos de público.

Nos anos 60, não apenas vigorava uma preocupação política acentuada, mas existia ainda o interesse pela pesquisa das fontes e dos valores estéticos populares, interesse que também parece ausente dos palcos, hoje. Luiz Arthur concorda apenas em parte com a afirmação: “Não se está fazendo tanto, mas se continua fazendo (pesquisas)”, diz, citando os nomes de Antônio Nóbrega, voltado para a música, a dança, os valores plásticos pernambucanos, e Gabriel Villela, com os cantos e os valores visuais mineiros.

De passagem, Luiz Arthur questiona se os elementos trazidos de Minas por Villela, lançados em contextos dispares, têm sempre cabimento, ou seja, legitimidade estética nesses novos contextos. E pondera ainda que, no caso de dramaturgos urbanos como Maria Adelaide ou Mauro Rasi, que “não têm uma vivência desse tipo de cultura”, o aproveitamento de elementos populares poderia soar



falso, inautêntico.

Luiz Arthur entende, afinal, que uma postura propriamente política, ou de tonalidade social mais acentuada, com a qual artistas de teatro lancem uma ponte entre classe média e povo, faz certa falta, hoje. Ele cita, como boa notícia nesse sentido, a estréia recente de uma peça escrita pelo jornalista Mauro Ferreira, com história passada numa favela. Os barracos fincados no morro voltam a fornecer o ambiente a um drama. Como noutras épocas.

MARIA SÍLVIA BETTI, PESQUISADORA E PROFESSORA.

“Se tomarmos como parâmetro o teatro feito nos grandes centros urbanos, temos de admitir que as prioridades têm sido outras que não as políticas ou as de caráter social”, diz Maria Sílvia Betti. Ela pondera que, depois do relativo malogro de iniciativas como as do Centro Popular de Cultura – o CPC, entidade universitária que existiu de 1961 a 1964 e praticou um teatro de agitação e propaganda –, as autocríticas foram severas e ficaram “certo pessimismo e amargura em relação a esse tipo de perspectivas”.

Mas nem só de artistas e platéias urbanas vive o teatro: “Há outros parâmetros além desse”, diz Maria Sílvia. Existem outras linhas, dentro das quais ela cita o trabalho de João das Neves, autor e diretor que, tendo participado do CPC e do grupo Opinião, se mudou em 1987 para o Acre, onde vem desenvolvendo experiências de teatro popular ainda pouco conhecidas nas grandes capitais.

João das Neves chegou ao Acre em 87 para dar oficinas de interpretação e técnicas teatrais, a convite da Fundação Cultural daquele estado. Trabalhou não

apenas na Universidade Federal do Acre, “mas também com seringueiros”, inclusive índios, gente que vivencia os conflitos sócio-políticos existentes na área. João, conta Maria Sílvia com base nos relatos de Socorro Calixto, autora de uma dissertação de mestrado, na Unicamp, dedicada ao trabalho de João das Neves no Acre, trabalhou com os índios Caxinauá e fundou, lá, um grupo teatral.

João das Neves, informa a pesquisadora, escreveu uma *Trilogia acreana*. O primeiro texto chama-se *Caderno de acontecimentos* e é de 1987; o segundo, *Tributo a Chico Mendes*, líder com quem o artista manteve contatos, é de 1988 e foi mostrado no Encontro Nacional dos Seringueiros; o último, *Yuráiá, o rio do nosso corpo*, avança em “pesquisas de linguagem” e data de 1993. Dado importante: “João das Neves rejeita vigorosamente o rótulo de teatro político. Ele vê nesse trabalho um outro processo”. *Yuráiá* trabalha sobre o acervo mítico dos Caxinauá – cuja aldeia só é acessível depois de oito ou dez dias de barco – e está inédito. Pelo menos nas grandes cidades.

Maria Sílvia Betti mantém, ao lado de outros pesquisadores, um Núcleo de Estudos Teatrais, ligado à Unicamp. “A impressão que tenho”, diz, “é de que muitos outros trabalhos vêm acontecendo no País” – a exemplo do de João das Neves e seus parceiros nortistas. A pesquisadora, que lançou recentemente um livro sobre a trajetória de Oduvaldo Vianna Filho, cita ainda, nessa linha alheia às salas convencionais, o grupo União e Olho Vivo, liderado por César Vieira, e os trabalhos de Tim Urbinatti à frente do grupo Forja, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos do ABC.

O Forja levou à cena (a palavra *cena* deve ser entendida, aqui, em sentido amplo) textos como *Pensão Liberdade*, publicado com prefácio de Fernando



Peixoto, e *Pesadelo*. A notar, em ambos, especialmente no primeiro, os processos de criação coletiva – que cabe conhecer melhor.

FERNANDO GUIMARÃES, DIRETOR E PROFESSOR.

“A grande questão hoje não é política”, entende Fernando Guimarães. Ou melhor: “A política é mais um componente” entre as perguntas que devem freqüentar a cabeça de quem faz teatro hoje. As preocupações são, segundo ele, mais abrangentes do que as que mobilizaram segmentos importantes das artes cênicas nos anos 50, 60 e 70; envolvem agora, por exemplo, a necessidade de compreender os mecanismos do desemprego, com “as máquinas que tornam o homem obsoleto”.

As obras de Vianinha e Guarnieri “têm valor”, para ele, mas se ligam “mais àquele momento” – em que se lutava, no Brasil, contra uma ditadura. Fernando, assim como seu irmão e parceiro Adriano Guimarães, com quem trabalha constantemente, pertence “a uma geração pós-Vianinha”: “Já peguei o reflexo de algumas coisas”. A fase em que começa a ver teatro coincide com a da montagem de *Rasga coração*, de Vianna, na passagem dos anos 70 para os 80.

O diretor pondera que as reivindicações dos sem-terra, sim, representam “um conflito de hoje” e, como tal, lhe interessam mais do que as disputas políticas de duas ou três décadas atrás. A notícia de que Gabriel Villela prepara-se para encenar *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, peça que trata do crônico drama nordestino, não o surpreende muito: “Reli a peça há uns seis meses”, lembra, afirmando ter percebido o quanto o texto de João Cabral

continua vivo.

O trabalho de Fernando e Adriano aproxima-se, sob certos aspectos, do de Gerald Thomas. As premissas estéticas de Thomas – fragmentação, cosmopolitismo, grande pendor para o aspecto plástico do espetáculo – estariam caminhando, segundo Luiz Arthur Nunes, para o esgotamento. Fernando prefere defender Thomas, afirmando que ele “trouxe um maior cuidado à cena, um aprimoramento da produção teatral”. “Você teve de ser um pouco mais cuidadoso depois dele”, diz Fernando Guimarães.

Fernando acha ainda que o mundo em que vivemos é fortemente visual, e Gerald foi sensível a isso. “Mas concordo em que houve uma radicalização”, admite. É como se Thomas houvesse desconhecido as questões políticas que movimentaram o teatro no Brasil, retomando e atualizando as práticas do Teatro Brasileiro de Comédia, num certo sentido, o do esteticismo cosmopolita.

Fernando acha que cabe agora “retomar a questão da palavra”, retornando a autores brasileiros e estrangeiros, entre eles Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Shakespeare, Molière. As vogas em torno desses e de outros autores não expressam, para ele, apenas modismos, mas revelam que o teatro está “antenado com as questões sociais”. “Há uma espécie de inconsciente coletivo” na base dessas tendências. Segundo Fernando Guimarães, a grande questão dos anos 90, fase em que a globalização torna o mundo ainda menor – mas não menos cheio de problemas –, “é a questão social”, maior do que a simplesmente política.

Acrescentamos por nossa conta que já se sabe, hoje, não bastar trocar um grupo no poder por outro, como talvez tenham pensado equivocadamente os artistas engajados em outras épocas. As questões relativas a teatro e participação política permanecem, é claro, abertas.

SAINT LOUIS BLUES

UM ENSAIO TEATRAL E SOCIOLÓGICO SOBRE A SOLIDÃO HUMANA

O objetivo deste trabalho é descrever o processo de construção sociológica e teatral de uma experiência no ensino de sociologia através do teatro. O projeto é conduzido no Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília com alunos de graduação em vários campos do conhecimento. Na verdade, *Saint Louis blues* constitui-se na oitava realização consecutiva¹ do projeto.

O projeto, em linhas gerais, visa criar alternativas para o ensino de sociologia, utilizando-se de montagens de espetáculos teatrais em que temas e questões sociológicas, depois de escolhidos e discutidos, são finalmente representados por alunos que, sem receio da redundância, experienciam um experimento teatral. Essa possibilidade de experimentação teatral permite a vivência de novas situações educativas pelos alunos envolvidos. Entre essas destaca-se a percepção de novos *insights* ou compreensão interna de novos e antigos dilemas teóricos ou práticos da sociologia enquanto ciência social.

No caso de *Saint Louis blues*, a idéia inicial que motivou o experimento foi a de fazer uma colagem de cenas e trechos da obra do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams (1911-1983) de forma a extrair um mosaico de situações constituidoras, por assim dizer, de uma possível sociologia dos afetos. Ou seja, uma sociologia preocupada e, ao mesmo tempo, deliciada com a

João Gabriel L. C. Teixeira
é professor adjunto do Departamento de
Sociologia da Universidade de Brasília

busca da compreensão interna de sentimentos e emoções, principalmente aqueles que afloram nas relações mais mundanas e triviais do nosso cotidiano. Essa busca levou-nos a privilegiar os pequenos “romances familiares”,² abundantes na obra de Williams.

Essa riqueza obrigou-nos a abandonar a idéia inicial e optar pela utilização exclusiva do texto de sua peça *The glass menagerie*, que oferecia ilustrações de problemas candentes vivenciados por membros da classe trabalhadora, com ênfase nos conflitos surgidos no interior de uma família nuclear do tipo parcial (mãe abandonada, filho e filha) habitando um pequeno apartamento de conjunto habitacional para gente de baixa renda em Saint Louis, Estado do Missouri, no final da década de 1930.

Em vez de um mosaico sociológico assim formado pelos seus *American blues*,³ investimos nos *blues* de Saint Louis, expressos por Williams através da solidão inexorável dos seus quatro personagens. Os *blues* formaram então o elemento catalizador de situações cênicas em que os afetos emergiam de forma a ser capturados enquanto exacerbção empírica das emoções. *The glass menagerie* projeta uma visão convincente de seres humanos solitários que falham ao tentar estabelecer contato entre si e que estão isolados uns dos outros e da sociedade, parecendo estar definitivamente abandonados no universo.

O seu tema, portanto, era adequado e conveniente, pois ao tratar de afetos e emoções a família logo se viu novamente privilegiada como seu locus natural de observação. Neste trabalho, pretendemos mostrar como a leitura e discussão de uma peça de teatro levou-nos a criar um ensaio sociológico atualizado sobre a família e vivenciá-lo, transformando o experimento sociológico em ensaio teatral sobre a solidão humana.

No final deste texto, pretendemos que esteja esclarecido como foi realizada a passagem do ensaio sociológico para o ensaio teatral propriamente dito.

Dada a dificuldade de tradução literal, preferimos manter o título original, às vezes abreviado para *Menagerie*. No Brasil, esta peça foi traduzida com o título de *À margem da vida*.

A CONSTRUÇÃO DO TEXTO

The glass menagerie foi a primeira obra de sucesso de Williams. Desde o seu lançamento na Broadway em 1945, ela tem alcançado a empatia de platéias do mundo inteiro, inclusive através do cinema. No nosso entender, o seu sucesso decorre primordialmente, além de outros aspectos, do enternecimento que o romance familiar dos Wingfields causa no público.

Além disso, *The glass menagerie* tem impressionado pela utilização que faz de recursos dramáticos modernos, mas sobretudo pelos monólogos introdutórios a várias de suas cenas, nos quais seu protagonista (o filho, Tom) comenta o que chama de fundo social da peça ou as ações sociais e cênicas acontecidas ou a acontecer.⁴

Excessivamente psicologizadas, várias versões de *The glass...* falharam por esmaecer os seus contextos social e histórico, muitas vezes por recorrerem indiscriminadamente à completa exclusão de seus solilóquios, outras vezes por sucumbirem ao equivocado ofuscamento das preocupações sociais ou sociológicas de Williams.⁵

Na construção do texto de *Saint Louis blues*, foram retirados apenas aqueles solilóquios que meramente descreviam ou comentavam o que havia sido visto em cena ou seria visto logo em seguida. Esse procedimento, a seu modo, permitiu também que os conflitos surgidos com a

1 Para conhecimento das experiências anteriores do projeto, ver artigos publicados por Teixeira (1986, 1991, 1992 e 1993) e vídeos “Ensinando sociologia pelo teatro I, II, III, IV e V”, produzidos em colaboração com o Centro de Produção Cultural e Educativa (CPCE) da Universidade de Brasília (UnB).

2 Expressão tomada emprestada a Freud (1909) que se refere ao afastamento dos neuróticos em relação a seus pais como um estágio extremamente importante no desenvolvimento emocional do indivíduo. *The glass menagerie*, indubitavelmente, está repleta de variações e exemplos de “romances familiares”. Nesses, os processos de desidealização de pais e pares é marcante. Essa desidealização decorrendo, segundo Freud, da supervalorização dos pais e parceiros pelas crianças. Uma vez superada, essa supervalorização sobrevive nos sonhos dos adultos normais.

3 *American blues* é o título da coleção de três peças de protesto social com as quais Williams ganhou o seu primeiro prêmio como escritor para teatro (de US\$ 100). Em nossa versão, o *mood* tristonho e suave de *The glass menagerie* teria que ser sublinhado pelos *blues* de Saint Louis. Daí a razão por que esse título foi atribuído ao espetáculo a final montado.

4 Tudo indica que ao impor essa abordagem de sua peça, Williams estava influenciado pelos ensinamentos de Erwin Piscator, precursor do teatro épico, com quem estudara dramaturgia na New School for Social Research em Nova Iorque.

5 Stein (1977) entende que as experiências vividas por Williams durante a década de 1930 não o tornaram um escritor proletário ou panfletário do tipo socialista; mas lhe descortinaram uma visão bem sombria dos Estados Unidos, a qual ele apresenta com maestria notadamente em *The glass menagerie*. Williams celebra, respondendo às críticas ao seu desengajamento político, o seu interesse pela condição humana, movido por compaixão e convicção moral. É isso, segundo o dramaturgo, o que torna a experiência de viver em algo que possa ser traduzido em pigmentos, música, poesia ou prosa, ou qualquer coisa dinâmica e expressiva, caso se deseje realmente ser sério na vida. Já em suas *Memórias* (1976), Williams confidenciava que estava “interessado na descoberta de um novo sistema social – certamente não o comunismo, mas uma forma esclarecida de socialismo, suponho” (página 125). Em outra oportunidade, Williams afirmou que não lidava com problemas sociais porque não eram esses os problemas que moviam a sua dramaturgia. “Meu posicionamento é pela política do coração... Eu estou interessado apenas na natureza humana” (cf. Parker, op. cit.: 8).

tentativa de Amanda Wingfield de resguardar o grupamento familiar fossem expostos e que as características arquetípicas dos quatro personagens ficassem delineadas.

Em *Saint Louis blues*, portanto, ficou firmada a manutenção de todos os solilóquios que, no texto, permitem uma interpretação sociológica de seu enredo, eventos e personagens. Esse procedimento realçou o pano de fundo social da peça, enfocando os efeitos da Grande Depressão Americana na Saint Louis de 1939 e as situações vividas pela família Wingfield da obra de Williams, as quais são bastante semelhantes às encontráveis no Brasil de hoje.

O OBJETO SOCIOLÓGICO

Por exemplo, também em *Saint Louis* os salários declinaram até 60% do seu valor real e o desemprego era massivo. Por volta de 1935, mais de 350 mil roceiros haviam deixado o trabalho na lavoura e migraram em busca de empregos nas cidades. Tom, o protagonista, se escravizava como empacotador de uma fábrica de sapatos por, exatamente, 65 dólares por mês. Além destes, o orçamento doméstico contava com a ajuda eventual de Amanda que fazia “bico” vendendo assinaturas de uma revista feminina pelo telefone.

De fato, logo no primeiro solilóquio de *The glass menagerie*, Tom Wingfield classifica a década de 1930 como “quaint” (estranha), destaca Presley (1990). Segundo este, aquela década havia chocado não apenas a Amanda Wingfield e seus filhos, mas a uma quantidade de pessoas que, nos Estados Unidos, migravam para as grandes cidades, como Saint Louis, que então era seu quarto maior centro urbano.

Ainda segundo Presley, a peça teatral mostra muito mais que as reminiscências

do autor, apresentando uma verdadeira “plethora” dos Estados Unidos durante a Grande Depressão, um período crítico de sua história, sendo os Wingfields, seguramente, vítimas representativas de um período difícil da história social dos Estados Unidos da América.

A migração forçada para as grandes cidades causava danos psicológicos a muitos daqueles indivíduos em processo de rápida adaptação à impessoalidade do novo meio urbano. Assim como Amanda, muitos tornavam-se desesperançados com as mudanças nos valores e atitudes, especialmente quanto a casamento, família e sexo.

Resultados de pesquisa sobre as condições de vida na Região Metropolitana de São Paulo, divulgados pela Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (Seade),⁶ relatam que um quinto das famílias daquela região já são chefiadas por mulher solteira ou abandonada pelo marido. Além disso, a pesquisa mostrou que, “entre as famílias miseráveis, a percentagem de mulheres como chefes de família é ainda maior (25%) e que são os seus membros que enfrentam os piores problemas”.⁷ A peça, coincidentemente, mostrava condições familiares semelhantes, enquanto Amanda Wingfield e seus filhos tentavam sobreviver na Saint Louis de 1930.

Os Wingfields delineiam-se então como exemplos universais de papéis familiares definidos: mãe abnegada, filho arrimo de família e filha moça casadoira. Ou, vistos de outra forma, o poeta vagabundo, a garota frágil ameaçada de destruição e a mãe de família lutando contra o presente e apegada aos ideais de beleza e graça perdidas. O pretendente à filha, petulante e verdadeiramente fracassado, assume, inadvertidamente, o papel de salvador.

Suas vítimas (os Wingfields) encontram-se no ápice da nostalgia pela perda

6 Declaração da diretora do Seade, Annez Troyano, em “Crise transforma a mulher em chefe de família” no *Jornal do Brasil* de 19/12/93, página 16. Afirmava ainda Troyano: “a situação de miséria em que vivem essas famílias as torna prioritárias em qualquer ação social” (idem).

7 Os Wingfields seriam lídimos representantes da baixa classe média americana que o autor descreve, logo na cena 1, “como o maior e fundamentalmente escravizado segmento da sociedade americana numa época em que esta se encontrava matriculada numa escola para cegos” pois os seus olhos falhavam. Além disso, tinham seus “dedos pressionados forçadamente num incandescente alfabeto Braille de uma economia em dissolução”.

da ilusão na segurança familiar e, ao mesmo tempo, estão conscientes da impossibilidade de comunicar as suas agruras ao mundo circundante. Amanda, sobretudo, enfrenta tudo com heroísmo, revelando um pragmatismo que contrasta com o seu exagerado caráter romântico. Em outra oportunidade, Williams, referindo-se à Amanda, manifesta que “as coisas mais magníficas em toda a natureza humana são valor e perseverança”.

O PROJETO CÊNICO

Partimos assim de uma sociologia dos afetos e chegamos ao enunciado ensaio sociológico sobre a solidão dos Wingfields, sublinhada pela similitude de exemplos contemporâneos brasileiros. Ao ser empreendido, o ensaio sociológico permitiu a aplicação de diversas categorias críticas da sociologia da família, algumas de caráter freudiano (incesto, supressão de impulsos e histeria), outras referentes ao desempenho de aludidos papéis sociais, na interpretação da trama da peça e dos traços essenciais de seus personagens arquetípicos.

Esses elementos críticos foram utilizados a contento durante os ensaios, primordialmente no processo de elaboração dos personagens. Ao buscarmos a universalidade destes, também acentuávamos a visibilidade sociológica da obra de Williams. Ao atualizar esses mesmos personagens, promovíamos a sua valorização empírica.

Por exemplo, ao ressaltar a ambivalência emocional de Tom, assalariado e arrimo de família, castrado em seus desejos de aventura e liberdade (como seu pai) pela pobreza e ausência de alternativas, esse personagem se tornava a encarnação de milhares de casos semelhantes de jovens brasileiros da atualidade. Quando não estão forçados a sustentar as suas próprias famílias, mi-

lhares de nossos pós-adolescentes se vêem na obrigação de manter o vínculo residencial com a família por causa do desemprego e escassez de oportunidades.

Assim, evitou-se a crítica social distanciada de quem flagra o objeto a ser criticado no seu simulacro e experimentou-se o vivenciamento cênico mesmo da situação a ser refletida e criticada. A reflexão crítica foi então apenas o instante anterior que induziu à verossimilitude do simulacro encenado.

OS ARQUÉTIPOS E OS PAPÉIS SOCIAIS

Por meio de excertos das reminiscências do autor (o que lhe atribui uma aura de autenticidade), *Menagerie* desvela o traumático processo de dissolução de seu complexo de Édipo. Tischler (1977), comentando o assunto, afirma que o problema da peça é a hesitação do autor, encamado em Tom, em atravessar a fronteira entre a armadilha que a vida em família representava para ele e a realização do seu desejo de aventura, autonomia e gozo da vida.

De acordo com Sievers (1970), para Tom não existe outra alternativa senão deixar Amanda e seu mundo de ilusões, seguindo as pegadas tentadoras de seu pai ou, como o mesmo afirmava, “tentando encontrar no movimento o que lhe faltava em espaço”.

The glass menagerie, além de oferecer oportunidades para a compreensão interna (*insights*) desse problema, mostra as várias formas que os Wingfields traçavam para dar conta das mudanças sociais em curso, além de enfocar o conflito universal entre a busca de autonomia individual pelo filho e a manutenção do pacto familiar que implicava a sua responsabilidade no sustento de sua mãe e irmã.

Mas Tom também é o poeta maldito, condenado à fragmentação, sufoco e

estranhamento, em contraste com a sua batalha pela realização das pulsões primárias do amante, caçador e conquistador, instigado pela sensualidade de D. H. Lawrence. Ele sabe que a solução do seus problemas está na realização do mais cruel ato de sua vida: abandonar sua mãe e irmã.

Sua mãe, Amanda Wingfield, é a personificação da *great mother*, abandonada pelo marido, corajosa e solitária, que sobrevive como pode em meio a pobreza e recessão. Ela é a configuração do arquétipo feminino em toda sua complexidade: a mãe generosa, a mãe terrível, a bruxa sedutora e a virgem inocente, seduzida pelo marido, boêmio e irresponsável (Thompson, 1987).

A mistificação que Amanda faz do Sul dos Estados Unidos é a de uma jovem criada no Delta do Mississippi. Esse *passadismo* era completado pelo seu conhecimento íntimo das escrituras sagradas adquirido na Igreja Episcopal. Além disso, faz parte da diretoria da associação local das Filhas da Revolução Americana. Registre-se que esses traços a aproximam de muitas mães fundamentalistas que proliferam no meio urbano brasileiro da atualidade, simultaneamente às consequências mais violentas da nossa crise social.

Apesar da repetição compulsiva de histórias engrandecedoras do seu passado, o impulso maior de Amanda era o de preservar a sua família já fragmentada pela ausência do pai, desaparecido no mundo em busca de aventura e liberdade.

Amanda tenta manter os dois mundos (passado e presente) e percebe que os dois estão se desmanchando diante de sua impotência. Não obstante, procura demonstrar que sua vida não está desperdiçada, mas sabe que esta tem sido, para si mesma e para seus filhos, uma luta desesperadora. Amanda, a despeito de tudo isso, possui garra e uma insistente galanteria diante dos infortúni-

os esmagadores de sua realidade objetiva.

Laura possui a inocente aura divina da santa, freira enclausurada e virgem casta. Não sem motivo, o seu animal de estimação no zoológico de vidro que coleciona é o unicórnio mítico, emblema da castidade e do amor das virgens. Laura entende o unicórnio como símbolo de sua condição de introvertida e solitária. No entanto, esta é psicologizada pelo seu pretendente Jim O'Connor como portadora de um "complexo de inferioridade".

Completamente fragilizada pela sua mãe Amanda e dela dependente, Laura cresceu deficiente física e emocionalmente, não havendo alternativa para a sua excessiva timidez, restando-lhe sucumbir às ilusões de Amanda, perdendo todo contato com a realidade. Personagem criada a partir de Rose, sua irmã na vida real, Williams acentua-lhe a beleza e delicadeza num mundo em que estas não são mais do que palavras vãs. Ela representa o interesse do autor nas qualidades genuínas daqueles injuriados pela vida (Scanlan, 1983).

Jim, seu pretendente visitante, é revestido da imagem heróica do salvador. Sua anunciação por Tom ironiza seu caráter regenerativo de príncipe encantado, apoteótico do garotão norte-americano: extrovertido, dinâmico e otimista, ele é "totalmente aculturado à popular equação da felicidade com progresso tecnológico e sucesso material" (Thompson, op. cit., página 21).

Jim acredita que a democracia, representada pelos velhos valores do Sul dos Estados Unidos, no entanto, o está deixando para trás, revelando sentimentos de fracasso por não ter logrado a rápida ascensão social que prometia, após seis anos de término da escola secundária. O seu grande sonho americano também se havia transformado em ilusão.

Apesar disso, Jim é um seguidor devotado da escola da automelhoria. Seu

curso noturno de retórica é a melhor ilustração disso, parecendo mesmo que frequenta um dos programas de estudo de Dale Carnegie, que proliferavam na época, sobre como fazer amigos e influenciar pessoas. Ali também deve ter aprendido a psicologia vulgarizada que aplica para analisar Laura (na verdade o livro de Carnegie era best-seller desde 1936).

Essa sucinta descrição das personagens-arquétipo deixa transparecer a preocupação com o caráter terrivelmente ambíguo das relações humanas. Williams chegava a dizer que uma personagem que não seja ambígua é uma personagem falsa, não verdadeira. Em *Menagerie* essa ambivalência é enfocada pela necessidade de que têm todos os seus personagens de evitar o confronto com verdades desagradáveis. Esse escapismo, segundo Parker (1983: Introdução), embora possa ser visto como uma fraqueza, rende comicamente pela ironia empregada pelo autor e, por isso, a peça nunca descamba para um sentimentalismo estéril.

Esse humor *pervasivo*, por exemplo, protege Tom tanto das más recordações do seu passado e o faz sentir-se superior ao seu pai que os abandonou como das projeções pouco otimistas que faz para si e para sua família. Assim, personificando o anti-herói, evita a nostalgia sentimental e, ironicamente, se distancia, junto com o público, para transcender as ilusões impingidas por sua mãe e pelos valores da sociedade em que vive (King, 1983).

Essa ironia está presente também no solilóquio em que Tom (maior responsável pelo tom distanciado e irônico da peça) descreve Jim, utilizando uma linguagem que indica seu divertimento com as crenças infundadas deste em relação aos valores estabelecidos pela cultura da sua sociedade.

No nosso entender, uma das grandes vantagens do dramaturgo sobre o

8 Stein (1977) entende que a grandeza de *Menagerie*, enquanto obra de arte e afirmação humana, reside também na habilidade de Williams em sustentar uma percepção das dimensões individual, social e religiosa de nossa existência colocadas em equilíbrio poético delicado. Downer (1966), por outro lado, já afirmava que o verdadeiro poeta do teatro se interessa em unir todos os elementos à sua disposição (enredo, ator, palco, cenário, iluminação, música e texto) para serem o veículo de seu tema, visão, ou sua interpretação do destino humano.

romancista no uso da ironia como meio de crítica social é que ele escreve com a intenção de ver a sua ação e falas encenadas, vistas e ouvidas e não apenas decifradas pelo leitor solitário. Este ponto de vista pode ser verificado argutamente com referência à obra particular de Williams e mais especificamente no caso de *The glass menagerie*. Nesta peça, mais do que nunca, Williams foi capaz de alcançar, através da ironia sutil e distanciada, a difícil tarefa de “capturar a qualidade constantemente evanescente da existência humana”, conforme era seu desejo (Williams, 1976: 114).

A experiência cênica ofereceu a oportunidade de essa ironia se tornar instrumento de transfiguração ou transmutação mimética (Martin, 1990) em que se utiliza a estética como vetor de superação de bloqueios ao exercício daquela crítica, cuja essencialidade para a perspectiva sociológica é inequívoca.

Naturalmente a ironia que se menciona está relacionada às sutilezas que a vida apresenta, quando se fazem alusões, como é neste caso, a situações familiares facilmente reconhecíveis, porquanto encenadas. Ironia esta utilizada na peça até mesmo como recurso de atenuação de situações traumáticas de privação material e sexual. De modo que as situações de transcendência compensatória, enquanto forma transitória de sublimação, usufruem do serviço que lhes é prestado pelo humor, contribuindo para a crítica social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Borrecia (1993), em discussão pormenorizada e atual sobre a validade do paradigma teatral para a explicação sociológica, coloca a questão de se a terminologia dramatúrgica é apenas metafórica ou se ela descreve a realidade.

Já Peribanayagan (1985) considera que não existe dualidade entre o teatro e a vida social e que o impulso teatral surgiu juntamente com a capacidade do homem de perceber os significados, sendo a dramaturgia “o método eficiente, eficaz e parcimonioso de articulá-los e experienciá-los” (p. 63).

Brown (1977) defende o uso da estética cognitiva como quadro de referência para o desenvolvimento de uma lógica metódica para as ciências sociais e humanidades. Além de outras vantagens, esse quadro coloca arte e ciência como possuidoras de uma afinidade essencial, a qual abre a possibilidade para a fusão dos dois ideais principais do conhecimento sociológico: o científico-positivista e o artístico-intuitivo. O primeiro ideal enfatizando as deduções lógicas e pesquisa rigorosa e o segundo enfocando *insights* e a compreensão subjetiva. Em resumo, o uso desse quadro de referência poderia dar origem ao que chama de poética sociológica.

Ficou evidente que a construção do texto também serviu ao processo mesmo de concepção de *Saint Louis blues* enquanto objeto de criação artística. De modo que, ao desenvolver-se a partir de recortes de um texto de dramaturgia, a montagem se transformava, paulatinamente, através do ensaio teatral, em objeto sociológico recriado e exercitado por todos, desde os alunos que representavam os personagens no palco, aos colegas, funcionários e professores que os viram.

O processo descrito, em sua totalidade, significou para os participantes um exercício prático de como transitar entre os estágios da interpretação e da compreensão sociológica e destas para a explicação dos problemas enfocados. Esse exercício sendo impetrado através da encenação de situações-objetos desse trânsito. Por outro lado, estabelecia-

mos dados de realidade em que se comparavam condições sociais semelhantes.

Enquanto Saint Louis apenas passara pelos piores momentos da Grande Depressão, os fatos históricos eram ameaçadores: Guerra Civil e Guernica na Espanha, greves e conturbações sociais nos Estados Unidos e a iminência da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, o aprofundamento da crise social na última década juntamente com o aceleração da inflação e as crescentes miséria e violência oferecem um clima social não menos sombrio. As dificuldades e desesperança de gente simples como os Wingfields são parte visível do nosso cotidiano.

Por essa e por outras razões, trabalhar com esse texto implicou também a experimentação de uma estética sociológica que resultou na criação de uma poética para a sociologia da família. Foi exatamente a passagem do ensaio sociológico criado para o experimento cênico que permitiu a explicitação dessa poética de modo a acentuar o valor heurístico da experiência. O processo descrito também mostra como novos *insights*, principalmente sobre a instituição familiar, foram paulatinamente construídos. Finalmente, argüiríamos que esse procedimento poderá contribuir para resolver questões metodológicas (sobretudo de construção de seus objetos específicos de estudo) com as quais os cientistas sociais se defrontam na atualidade.⁸ Além disso, inofismavelmente enriqueceria as nossas práticas pedagógicas acrescentando formas de motivação e sensibilização, indispensáveis ao exercício do ofício sociológico na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORRECA, Art. "Political dramaturgy: a dramaturg's (re) view". *The Drama Review*, vol. 37, Number 2 (T 138), Summer, 1993.
- BROWN, Richard Harvey. *A poetic for sociology. toward a logic of discovery for the human sciences*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1977.
- DOWNER, Alan. *Fifty years of american drama, 1900-1950*. A Gateway Edition, Henry Regnery, 1966.
- FREUD, Sigmund. *Romances familiares* (1909). Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud, Imago, Rio de Janeiro.
- KING, Thomas L. "Irony and distance in The glass menagerie". *Tennessee Williams, modern critical views*. Introdução de R. B. Parker. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1983.
- MARTIN, Randy. *Performance as political act, The embodied Self*, Bergin and Garvey Publishers, New York; Westport, Connecticut; and London, 1990.
- PERIBANAYAGAN, Robert. *Signifying arts*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1985.
- PRESLEY, Delma E. *The glass menagerie. An American memory*, Twayne Publishers, Boston, 1990.
- SCANLAN, Tom. "Family and psyche in The glass menagerie" in *The glass menagerie, a collection of critical essays*, edited by R. B. Parker, op. cit., 1983.
- SIEVERS, W. David. *Freud on Broadway, a history of psychoanalysis and the American drama*, Cooper Square Publishers, Inc., New York, 1970.
- STEIN, Roger B. "The glass menagerie revisited: catastrophe without violence" in *Tennessee Williams. The glass menagerie* (edited with an introduction by Harold Bloom), Chelsea House Publishers, New York, New Haven, Philadelphia, 1988.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. "O teatro como tema sociológico e trama de vivência e ensino" *Humanidades*, nº 28, Ano V, 1986; "Sociologia se aprende no palco?" *Ciência Hoje*, 1, vol. 13, nº 76, set. 1991; Sociologia e teatro" *Série Sociológica* nº 98, Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, 1992; "Theatre as a teaching procedure in sociology" *Clinical sociology review*, nº 12, 1992 e "Socialização e estética (Relato de uma Experiência)" *Série Sociológica* nº 105, Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 1993.
- THOMPSON, Judith J. *Tennessee Williams plays: memory, myth and symbol*, Peter Lang, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, 1987.
- TISCHLER, Nancy M. "The Distorted Mirror: Tennessee Williams Self Portraits" *Tennessee Williams, a collection of critical essays*, Edited by Stephen S. Stanton, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1977.



Teatro do Movimento

LENORA LOBO

Lenora Lobo é coreógrafa e professora da
Universidade de Brasília

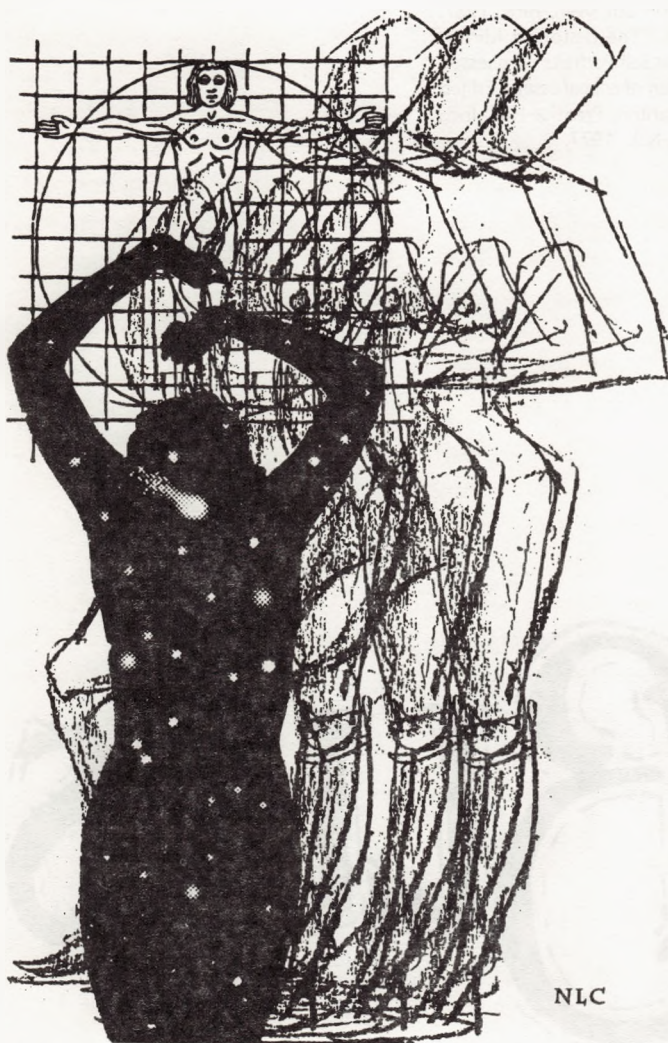


Ilustração: Nanche Las-Casas

Quando falamos de Teatro do Movimento, falamos de expressividade; em consequência, nos voltamos para o instrumento fundamental do ator que é o seu corpo. E quando nos referimos ao corpo do ator não podemos deixar de falar do corpo do indivíduo, a moradia do ser humano. Pelo raciocínio que seguimos, o corpo em movimento deveria ser a expressão mais pura do nosso ser. Poderemos ainda encontrar uma certa verdade nesta afirmação aplicando-a aos seres primitivos e às crianças.

Nos dias modernos, porém, a distância entre a expressão do ser e sua expressão corporal se torna cada vez maior e mais desarmonica. Já na nossa adolescência podemos constatar a dicotomia entre a expressão verbal e a corporal. Cerca de 90% dos corpos do nosso tempo são desarmoniosos, doentes e bloqueados, não refletindo de forma alguma o ser que nele habita.

Trabalhar com o corpo do artista cênico é uma tarefa árdua porque é necessário antes de mais nada trabalhar com o corpo do indivíduo. O professor, muitas vezes, tem que exercer uma função quase terapêutica, embora não seja esse o seu objetivo.

Se partirmos do princípio de que esses artistas nos chegam, na primeira aula, com histórias corporais diversas e que suas experiências ficam gravadas na memória muscular, saberemos de antemão que esses corpos nos trazem posturas, atitudes, tensões e leituras totalmente diferentes. Cada corpo é um universo específico e um bom professor deve ter consciência de que não existem fórmulas nem métodos corretos para todos os corpos. O estado de atenção e a eterna auto-observação

constituem as posturas fundamentais para um bom começo. Como ponto de partida da nossa maneira de trabalhar, temos a desconstrução de couraças e tensões acumuladas e em seguida a tomada de consciência dos pontos de apoio do corpo no solo e da compensação na postura, gerando corpos equilibrados e saudáveis ou não.

Dando sequência ao trabalho de apoio, reaprendemos a caminhar, sentar, deitar, entre outros movimentos, como consequência da transferência de nossos apoios. É importante ressaltar que com esse simples estudo é que o artista cênico começa a compreender a base da construção corporal de um personagem. Apoios diferentes, nos pés, por exemplo, compensam diferentemente as posturas corporais, determinando pessoas e personagens diferentes. A prática da análise da postura e do caminhar das pessoas ao seu redor é o primeiro grande achado do ator. A partir daí, o ator começa a tomar consciência da estrutura óssea do seu corpo, das suas articulações e, conseqüentemente, do seu espaço interno em relação ao externo.

Poderíamos ficar filosofando horas baseados no nosso espaço interno, mas, só para exemplificar, vale a pena lembrar os corpos da estatuária grega em sua relação quase perfeita com os espaços internos; sua relação com o espaço externo, conseqüentemente, se torna equilibrada, bela e harmônica. Não é à toa que o balé clássico tem a mesma relação com o espaço interno de articulações e que a pioneira da dança moderna nos EUA, Isadora Duncan, mesmo negando o balé clássico existente na época, por uma questão de linguagem, encontra na estatuária grega sua principal fonte de estudo e inspiração.

No nosso século, algumas técnicas corporais desenvolvem esse mesmo princípio do espaço interno com um objeti-

vo mais terapêutico que artístico, como podemos observar na técnica de Merzier, Antiginástica, Alexander Technique, Rolfing e outras. No Brasil, Klauss Viana destaca-se como um grande pesquisador e mestre de dança, e seu método, pois, vai além, quando leva para o movimento do dia-a-dia do indivíduo e do artista princípios semelhantes ao das técnicas citadas, tendo como ganho fundamental a aplicação ao movimento daquilo que até então era estático. O "movimento consciente" de Klauss facilita o conhecimento do universo interno do corpo, dando ferramentas fundamentais ao artista cênico para uma melhor colocação e expressão corporal em relação a sua forma de arte.

Dando continuidade a este nosso raciocínio didático, após a compreensão dos nossos apoios, articulações e espaços, introduzimos o ator no estudo da musculatura correta para a execução de movimentos mecânicos e logo após no da relação do trabalho muscular com a *intenção* do ator. Quando falamos de intenção, antes é necessário falarmos sobre tensão, relaxamento e, conseqüentemente, sobre sua relação com a força da gravidade. Na realidade, nossos corpos só estão totalmente relaxados quando deitamos, sem nenhuma resistência muscular à força da gravidade. A partir do momento em que elevamos qualquer parte do corpo do solo, executamos uma força de resistência à gravidade. Esta resistência pode ser executada com mais ou menos força, ou mais ou menos tensão. Esta escala de mais ou menos tensão é que dará ao músculo o *tônus* adequado para determinado personagem. *Vale ressaltar que o tônus saudável moraria no meio, entre tensão e relaxamento.*

Com jogos e exercícios realizados para uma maior *conscientização* do fator tensão em relação à gravidade, fazemos o

ator experimentar sua relação com a queda, o rolamento, as suspensões e os saltos e, enfim, com vários elementos de risco e acrobacias. Estes exercícios, embora não estejam diretamente ligados à construção de personagens, proporcionam ao corpo do ator mais fluência, mais versatilidade e vitalidade.

Concluindo nossas observações a respeito da consciência do instrumento corpo, pesquisamos e vivenciamos a importância do olhar na intenção da musculatura, o espaço bucal, com um estudo detalhado das possibilidades expressivas da máscara facial. Com este material técnico o ator estará apto a explorar a capacidade expressiva do seu corpo, em relação à expressão facial e posteriormente à vocal.

Dependendo do personagem, ou da cena, corpo e expressão facial se harmonizam para exteriorizar uma mesma intenção ou não. Por exemplo, corpo e expressão facial se harmonizam para traduzir um personagem alegre, raivoso ou triste. Da mesma forma, corpo e expressão facial se contradizem para traduzir personagens conflituosos ou desarmoniosos, por exemplo: enquanto o corpo expressa a alegria, o rosto tristeza; o corpo expressa o medo, o rosto coragem... É importante ressaltar que, no corpo do indivíduo saudável e equilibrado, não deveria haver essa dicotomia.

Preparado e atento ao seu instrumento corporal, o ator necessita ainda se aventurar na ampliação do seu vocabulário de movimentos e na compreensão do que vem a ser uma composição cênica.

A arte do movimento fica na fronteira entre a dança e o teatro.

Em minhas pesquisas tenho optado pelo Método Laban de Movimento; não defendo com isso a maior eficiência deste método, pois outros métodos, assim como outros professores, trabalham os mesmos elementos, porém organizados

de maneira diferente. Minha opção pelo Método Laban é justificada pela comprovação da dareza que ele oferece quanto à estrutura e compreensão do movimento para o ator-bailarino. Assim como as palavras se organizam para comunicar uma idéia, o movimento também se organiza para comunicar a mesma idéia, imagem, tema ou cena de determinado personagem. Uma composição é o resultado da organização do imaginário. O Método Laban dá elementos para o ator-bailarino estruturar o imaginário.

Dessa forma, um corpo consciente e expressivo executa ações de movimento; estas ações se organizam em frases de movimentos, que se desenvolvem no espaço com uma determinada qualidade ou dinâmica e com um relacionamento específico. São estes os cinco elementos do Método Laban: corpo, ações, espaço, dinâmica, relacionamento, que tratam da estruturação da composição cênica. Com a prática e a compreensão desses elementos é que o ator-bailarino vai adquirindo suporte para se expressar com mais clareza, ao mesmo tempo que vai descobrindo novas ferramentas para sua pesquisa de linguagem de movimento individual.

A química entre a linguagem corporal e a vocal é que fará do ator-bailarino um bom intérprete.

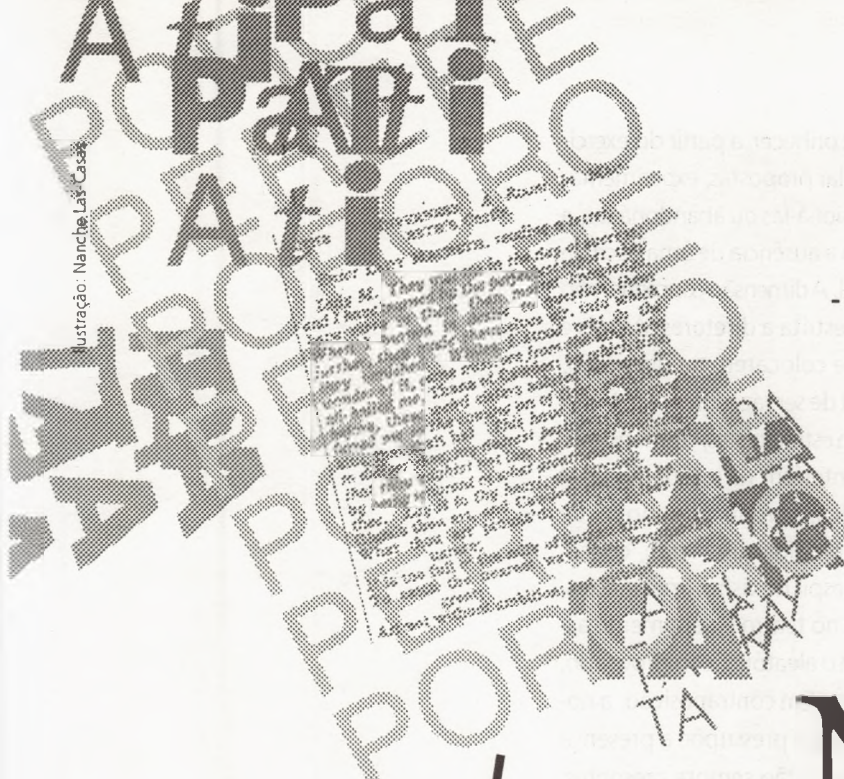
QUANDO UM MOVIMENTO EXPRESSIVO INTERPRETADO PELO CORPO CONSCIENTE DE UM ATOR-BAILARINO SE TORNA MAIS DANÇA OU MAIS TEATRO?

Quando me refiro ao ator-bailarino e à dança-teatro, estou me referindo ao limiar entre a dança e o teatro, o ator e o bailarino. Na fronteira entre essas duas linguagens, onde a alquimia ocorra a ponto de não se saber onde começa uma e termina a outra, é que mora o tema deste artigo, ou seja, o Teatro do Movimento.

Há mais de quinze anos tenho pesquisado como seria o processo de formação do bailarino contemporâneo brasileiro, pesquisa que tem chegado a inúmeros jovens atores que participaram de minha atividade docente. O próprio Alaya Dança, grupo que atualmente dirijo, conta hoje com um número de bailarinos igual ao de atores. Durante todo esse processo, me perguntava o porquê, pois na verdade vinha de um universo de dança. Penso hoje que a arte contemporânea nos permite esse leque de possibilidades e experimentos e que, na dança, se destacaram duas correntes distintas: a que trabalha o movimento como uma arte independente, e tem como referência a corrente de Merce Cunningham, e a outra, a dança-teatro, que traz a alquimia entre estas duas linguagens e tem como referência o expressionismo alemão e seus seguidores na dança, como Laban, Mary Wigman, Kurt Joss, Pina Bausch e outros. Na Europa e nos Estados Unidos não existem dúvidas de que os intérpretes dessas duas correntes são formados no universo da dança.

Em nosso país, entretanto, devido à carência na formação dos profissionais, o experimento e a pesquisa se tornaram nossa chave-mestra. Nossos atores e bailarinos que não se moldaram nas correntes acadêmicas procuram esse território comum à dança e ao teatro. Isto, que parece um fato novo, é mais antigo que a própria definição de cada uma dessas linguagens. Pensando no instrumento em questão, que é o corpo com seus movimentos e suas possibilidades expressivas, pergunto-me: quando um movimento expressivo interpretado pelo corpo consciente de um ator-bailarino se torna mais dança ou mais teatro? Alguns responderiam que a dança estaria mais voltada para a musicalidade e o teatro para o texto e que, é claro, a composição cênica seria um fator fundamental...

Hoje, com a arte contemporânea, até mesmo essas barreiras já se quebraram. Temos, porém, o antigo que permanece, que são corpos, com intenções claras, exercendo movimentos expressivos, organizados cenicamente a favor do que desejam comunicar em cada momento cultural ou histórico. É a este processo de formação, pesquisa e produto da linguagem do movimento no nosso país que atualmente chamo Teatro do Movimento.



NLC

O Jogo da Palavra

SILVIA DAVINE

Silvia Davine
é cantora, atriz e professora do Depto. de
Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Nas últimas décadas tem crescido na produção teatral a tendência de privilegiar o visual como única instância de materialização do universo semântico. O textual (considerando como tal o texto de autor e sua performance),¹ visto como sistema codificador de sentidos abstratos, foi perdendo seu caráter material e corporal, característico de outros momentos na história do teatro ocidental. Assim, a palavra dita, enquadrada dentro do fugaz âmbito sonoro, tende a ser hoje subordinada automaticamente àqueles sistemas de códigos semânticos abstratos. Na produção cênica contemporânea há uma ênfase no corporal e espacial, enfim visual, que pressupõe uma percepção da palavra como estritamente vinculada ao logotipo. Desse modo, a voz, quando aparece em cena, o faz com um acento nas qualidades tímbricas e materiais, restringindo o espaço da palavra que, presa a estilos prefixados de performance, perde seu caráter dinâmico, acabando por incomodar no palco.

Paul Zumthor detecta a origem desta situação da palavra dita em torno do século XII, quando a escrita se consolidou no Ocidente, desvalorizando a função poética da voz, que inevitavelmente a antecede, afirmando assim a importância do olho perante todos os sentidos e a decorrente percepção linear do tempo.² Esta perspectiva é hoje reforçada pela onipresença da mídia áudio-visual que promove a especialização do olho em seus mecanismos com o decorrente enfraquecimento do ouvido que, requerendo uma perspectiva diacrônica, parece não se encaixar dentro dos padrões do tempo mediático; situação esta que tende a tornar o estilo vocal contemporâneo extremamente passivo.

No contexto dos anos 1960 tem surgido a questão da tirania do texto teatral, visto como alça-pão ideológico, o que fez também pressupor que a busca do não-verbal e a fragmentação do texto podem aproximar a quem atua de uma nova situação de liberdade. Porém, esta fragmentação acaba por se tornar freqüentemente um recurso estético cuja finalidade é recidivar o texto para *facilitar* sua percepção por parte de uma audiência que perdeu o hábito de escutar. O perigo de quebrar o tempo gramatical, condição para a existência de qualquer enunciado, como resultado desta fragmentação e de, conseqüentemente, pulverizar os significados é freqüentemente desconsiderado; o que acaba por deixar a tão procurada liberdade presa nas redes do *kitsch*.

A partir desse panorama de instabilidade, é importante lembrar que o corpo de quem atua é o suporte material de toda proposta cênica. É da apropriação individual dos sentidos que cada ator e atriz realiza, no próprio corpo, sua interferência na realidade. O componente intelectual da produção vocal não é abstrato. Ele reside, se determina e se realiza num corpo físico. Esse corpo físico é o lugar do logos e da produção de som, instâncias a partir das quais ele extrapola os limites da sua presença visível. Do mesmo modo como o pintor tensiona a tela antes de pintar ou o músico afina o instrumento antes de tocar, quem atua prepara o próprio corpo para uma atividade que, por sua vez, deixa suas marcas nele, modificando-o. É nesse corpo que o tempo e a cena se realizam, em primeira instância. Ele é o primeiro palco para qualquer prática cênica.

Retomando a questão conceitual, é hoje essencial redimensionar o papel das teorias como espaço de discussão e formulação de estratégias de interferência na realidade. No decorrer do tempo,

podemos reconhecer, a partir do exercício de formular propostas, experimentá-las, redimensioná-las ou abandoná-las, a existência ou a ausência de uma ética da prática teatral. A dimensão conceitual não deveria ser restrita a diretores. Atores e atrizes, ao se colocarem na discussão, podem parar de ser fazedores para transformar-se em estrategistas,³ tornando-se capazes de interferir na realidade social desde a cênica, porque sabendo o que fazem, como e por que fazem, conseguiriam se despir de visões imediatistas.

O lúdico no teatro é geralmente associado com o aleatório, o improvisado, o espontâneo. Em contraposição, a noção de jogo aqui pressupõe a presença de regras que estão sempre presentes, independentemente de nosso reconhecimento e/ou entendimento delas. Trata-se então de expor as regras do jogo para poder renegociá-las ou aceitá-las no contexto do momento e de, em seguida, montar uma estratégia de superação das regras. Esta é a tarefa que atores dividem com diretores e autores: a de criar as regras do jogo através do qual seja possível interferir intencionalmente na realidade. O jogo da palavra é de fato um jogo estratégico que tem como exigência básica e ineludível a participação de no mínimo duas pessoas. Este não é definitivamente um jogo para solitários ou individualistas. Ele não existe sem o outro.

As formulações de Artaud e Brecht são um exemplo claro desta relação entre a realidade sócio-histórica, a prática cênica e a discussão teórica. Mesmo protagonizando polaridades no universo da produção teatral contemporânea, profusa em rupturas, eles apresentam pontos de contato, pelo fato de serem contemporâneos e por assumirem ambos um discurso próprio no contexto da realidade que lhes toca viver.

Mas enquanto a principal preocupa-

³ O termo 'performance' é utilizado aqui no sentido definido por Zumthor: 'Quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.' (Zumthor, 1993; p. 19).

² Zumthor, P: A letra e a voz – a literatura medieval. Companhia das Letras, 1993, São Paulo.

³ Brecht já reconhece a diferença entre o ator 'ativista' e o 'estrategista dialético'. A opção por evitar deliberadamente binarismos como sustento conceitual, assim como o acento na estratégia da atuação como um todo, motiva a opção pelas expressões 'fazedor' e 'estrategista', em lugar daquelas.

⁴ PAVIS. P: "Sobre a noção brechtiana de gestus", in PAVIS: "Languages of the stage: essays in the semiology of theatre, Performing Arts Journal Publications, New York, USA, 1982 (traduzido para o inglês e revisado pelo autor, tradução para o espanhol de Sílvia Ramos) (Minha tradução.)

⁵ Paul Zumthor usa este termo pela primeira vez, definindo-o como 'a historicidade de uma voz: seu uso'; em lugar de 'oralidade', por considerar este último como um termo abstrato e impreciso. (Zumthor, 1993; p.21)

ção de Artaud é metafísica, a de Brecht é política. Ambos bebem das fontes do teatro oriental e, mesmo estando à procura de coisas diferentes, ambos encontram o que buscam. Artaud procura no Oriente o valor ritual do teatro, partindo do falso pressuposto de que o teatro ocidental é realista. Brecht procura a essência do teatro didático na China, referenciando-se também, no entanto, no teatro medieval. De fato, a Europa, envolvida no processo de globalização político-econômica, precisa construir sua nova identidade. A procura do Oriente ou do exótico como referência está presente na obra de um sem-número de artistas da época. O Oriente é o outro construído pelos europeus para perceberem a si próprios. É claro então que esta atitude não é exclusividade de Brecht ou Artaud, pelo contrário, ela responde às inquietações de toda uma época.

As brilhantes colocações de Artaud a respeito da arte do teatro têm motivado todo tipo de propostas de inspiração ritual e oriental (muitas vezes despropositadas), incentivadas hoje também pelo caráter transnacional da cultura mediática. O surrealismo, o existencialismo, o absurdo, o pânico, o teatro pobre gravitam em torno da proposta do teatro da crueldade de Artaud. Sua percepção da problemática da palavra é extremamente aguda, mas as práticas propostas a esse respeito são limitadas e se inserem quase exclusivamente no âmbito do teatro não-verbal. Considera-se de fato a voz, não mais a palavra. Isto também tem suscitado um clima de *militância não-verbal* às vezes desanimador, alimentado pelas inusitadas interpretações que muitas vezes se extraem de suas formulações teóricas.

Brecht, que não nasceu de fato no berço surrealista de Artaud, posiciona-se na sua realidade a partir da teoria marxista. Na proposta brechtiana, a palavra,

falada e cantada, é elemento protagonista. Ela é central na viabilização do efeito de distanciamento, que propicia o posicionamento crítico da platéia. Versos, canções, cenas operísticas e de cabaré, conjuntos vocais, jograis alteram o tempo cênico efetivamente, o que permite atingir o objetivo de manter o público frio e atento, sem envolvimento emocional, enquanto a intensidade interpretativa cresce. Junto a Piscator, Brecht origina todas as tendências politizadas do teatro contemporâneo e influencia também o cinema. Diferentemente de Artaud, Brecht experimentou amplamente suas propostas, deixando um legado teórico e dramático de inegável interesse. A herança de ambos, Artaud e Brecht, é produto do trabalho de duas pessoas que tentaram incansavelmente compreender seu próprio tempo. Se bem que suas propostas devam ser entendidas no contexto do tempo em que foram geradas, a solidez ideológica que elas ostentam as constitui em importantes referências para a discussão sobre o fazer teatral contemporâneo.

A contribuição teórica de Brecht é um exemplo de quanto o conceitual pode marcar a prática no teatro e de como esta mesma prática modela esses conceitos, os quais, por sua vez, marcaram o trabalho de um grande número de atores e atrizes da segunda metade deste século.

Partiremos agora dos conceitos de gesto, gestualidade e Gestus em Brecht para, após estabelecer alguns paralelos com os conceitos de frase e estilo, chegarmos a expor a noção de microatuação. A implementação do gesto no teatro brechtiano tem o objetivo de acentuar a tensão texto/gesto. No percurso abandonaremos a idéia de tensão, que pressupõe oposição, na tentativa de evitar binarismos como sustento das presentes formulações. Focalizaremos no seu lu-

gar a intensidade da atuação, tendo como ponto de partida a palavra dita. Interessamo-nos Brecht pelo caráter material da sua proposta teatral. Assim, a releitura de Pavis no seu artigo "Sobre la noción brechtiana de 'Gestus'"⁴ deverá contribuir para melhor determinarmos a materialidade do que chamamos de *vocalidade*⁵ do ator.

GESTO, GESTUALIDADE E GESTUS

A gestualidade para Brecht constitui o conjunto de evidências, de pegadas que determinam a situação da personagem em relação a um grupo, meio ou classe. Ela então oferece o primeiro material físico, o rascunho da personagem épica. A gestualidade cotidiana torna-se específica no seu teatro. Brecht ressalta que a ação humana nunca é totalmente convencional nem totalmente inventada e que nunca se repete de uma mesma maneira. Os atores então devem controlar sua gestualidade constantemente com a finalidade de indicar uma atitude social característica, uma conduta; já que tudo o que surge como indicador de uma atitude tem origem em um signo intencional emitido por eles.

Nesse processo, determina-se o Gestus como materialização das atitudes tomadas pelas personagens umas diante das outras; registro físico manifesto no tom de voz, expressão facial, olhar ou ações determinadas que caracterizam o universo das relações entre as personagens. O Gestus define-se então como social e torna-se o material básico de construção da fábula teatral, entendida esta como a ordenação dos processos abordados a partir do ponto de vista do grupo constituído por quem escreve o texto, quem o dirige e quem o interpreta. A finalidade da fábula épica é a de evidenciar e indicar as causas das contradições

que a estruturam, o que possibilita a construção de diversas fábulas a partir de um mesmo texto.

No texto dramático as ações ilustram ou destacam a palavra dita criando a ilusão de ambas serem integradas à persona do ator como emissor e a seu próprio universo gestual. Assim, a performance do texto é resultante da construção do que não se vê (do mundo psíquico, do imaginário, da história da personagem, por exemplo). No texto épico, o Gestus estreita a relação entre texto e ação, realizando uma concepção material do discurso e acentuando seu caráter performático. Assim sendo, a história desenvolve-se por saltos e não pelo deslizamento de uma cena dentro de outra. É possível então definir a fábula como a soma total dos diversos Gestus sucessivos, ou seja, a realização das relações entre as personagens a partir de seu agrupamento e de seus movimentos (Pavis, 1982: 111).

A integração do gesto particular na história determina a natureza fragmentária desta, a sua descontinuidade. Porém, à diferença de muitas propostas contemporâneas, através desta fragmentação, as relações estruturais entre as personagens devem ser sempre legíveis na encenação (Pavis, 1982: 110). A fragmentação da história corresponde ao gesto mutante que sempre implica mais do que realmente mostra. Este movimento mutante e esta fragmentação estão reproduzindo, icônica e musicalmente, as contradições do processo social. Assim sendo, Brecht ressalta que do mesmo modo como os tipos são especificamente distribuídos no texto impresso, o criador de histórias distribui os episódios narrativos e quem atua distribui os Gestus, expondo a natureza dual e contraditória do vínculo das cenas, diferenciando assim claramente sua proposta das formas dramáticas tradicionais. Po-

rém, ainda que seja verdade que essa proposta realiza a essência da personagem no universo gestual e, mais ainda, sugere a construção da personagem e da fábula a partir da soma dos Gestus, também é verdade que isto é possível graças à forma do texto brechtiano. Assim sendo, podemos afirmar que é o universo textual de Brecht que propicia a proposta de teatro gestual.

Nesse contexto, o "Gestus Básico descreve uma versão condensada da história" (Pavis, 1982: 110) que, informando sobre a atitude do narrador perante a narração, se constitui na chave da relação entre a representação e o público. A dualidade de Mãe Coragem ou a voracidade de Galileu estão presentes iconicamente no universo do Gestus. Mas é novamente no contexto do texto que o Gestus adquire sua relevância cênica.

A noção de gestualidade em Brecht esvazia totalmente a idéia do gesto como a parte do indivíduo que consegue se manifestar, opondo-se à coletiva dominação que exerce a linguagem verbal como veiculadora de ideologias, rompendo a grade da gaiola de palavras que o oprime. No teatro brechtiano "o gesto convida a buscar no texto, e o texto contradiz o gesto", sintetiza Pavis, enquanto aponta para o fato de que alguns parâmetros do Gestus básico podem ser entendidos como o que hoje chamamos "de 'discurso da encenação' ou de 'estrutura da representação' sem insistir porém, à diferença de Brecht, no caráter físico (gesto e atitude) destas relações com o público" (Pavis, 1982: 113, 110).

A percepção de Pavis permite ilustrar a distância do discurso teórico do teatro contemporâneo a respeito do caráter físico e material do fazer teatral, claro em propostas como a brechtiana. Singularmente, é exatamente esta materialidade que nos aproxima do que chamamos de

6 Enciclopèdia Salvat de la Música, Salvat Editores, 1967, Barcelona, España. (Minha tradução.)

7 ARTAUD, A.: "Obras completas", Alberto Corazón Editor, 1970, Madrid, España. (Minha tradução.)

gesto da palavra. Cada momento de fala implica a justaposição simultânea de várias instâncias, ao nível da contracena (plano da relação entre os atores) e da cena (plano da relação dos atores com a audiência). Dificilmente a complexidade desta realidade será apreendida através de estruturas hierárquicas construídas a partir de infinitas oposições binárias que, se bem possam dar conta de abordar outras realidades, como a do texto escrito, por exemplo, tendem a omitir na sua lógica a vocalidade de quem atua, através da qual o texto oral deixa de ser uma possibilidade para tornar-se uma realidade concreta.

FRASE, FRASEADO E ESTILO

Em música, chama-se de frase musical ao “conjunto de sons limitado por duas pausas, que possui sentido completo”.⁶ Ela é, sem dúvida, como o Gestus e como a frase gramatical, mais do que a soma de seus elementos, e constitui uma primeira unidade do discurso musical. Sua configuração determina as relações de seus elementos, agrupados em microformas, dentro da macroforma do texto musical ou oral. Seus caracteres globais qualificam os componentes de sua própria forma: seu âmbito, as alturas, o regime de duração, os acentos, suas direções, as variações de velocidade e intensidade, suas articulações, as cesuras, seus encaixes, as ligaduras. O conjunto das frases gera a composição, do mesmo modo como a soma dos Gestus configura a fábula e a totalidade das frases verbais enforma o texto.

O fraseado consiste então na prática de destacar a oposição das frases entre si, que determina suas relações recíprocas e o papel que ocupam no fragmento. Porém, a frase cantada antecede à notação e a qualquer análise musical as-

sim como a frase dita antecede à escrita ou à gramática. Assim sendo, cantores pigmeus ou ciganos não formulam questões sobre o fraseado, eles as resolvem. Porém, os artistas ocidentais, profundamente influenciados pela escrita, tendem a limitar suas possibilidades comunicativas ao proposto pelo universo indiferenciado dos tipos gráficos; o que se restringe hoje geralmente a uma uniforme sucessão de pequenos quadrados cinzentos sobre fundo branco...

A retórica tonal tem imitado com precisão a determinação das frases nas articulações do discurso falado. Na monodia modal, a pausa que coincide com a do texto é a que freqüentemente toma o lugar do fim da frase. Já o discurso musical do século XX leva as questões formais até o limite, criando novos tipos de tensões entre texto e música. É possível então estabelecer um paralelo entre a dinâmica do discurso musical, explicitada até certo ponto na notação, e o caráter prosódico do discurso oral, o qual não tem referência alguma na escrita.

O fato musical define o princípio de unidade da forma sonora. Mas nenhum sistema de signos pode dar idéia acabada dele, já que cada sistema de notação não contém mais do que indícios mais ou menos numerosos do desenho da frase, nunca a equivalência dos seus enlaces orgânicos nem de seu sentido. Assim, a escrita carece de significado se não se relaciona com um estado vívido da linguagem sonora; em outras palavras, a notação ou a escrita não podem ser de forma alguma o ponto de partida da linguagem da performance; a experiência da fala ou do canto sempre antecede essas instâncias. Porém, raros são os intérpretes que encontram o caminho duma espontaneidade no fraseado, sem a qual toda música ou todo texto não são mais do que letra morta, ou uma sucessão de sons desconexos. E aqui nos

deparamos com a questão do estilo na performance musical ou teatral.

Falamos em estilo quando nos referimos ao modo de realizar uma proposta originada em um contexto histórico dado, através do conjunto de recursos, técnicas e usos disponíveis. Assim sendo, esse fazer se configura a partir da negociação do intérprete entre posturas de identificação e transgressão. Porém, eles é orientado durante o processo formativo com muita freqüência para abordar diversos repertórios de acordo com padrões fixados de interpretação, como se eles fossem a-históricos, o que acaba estabelecendo e afirmando a relação de poder entre mestres e discípulos.

A mesma ópera hoje não se canta nem se encena como se fez no século passado, ainda que a escrita da obra permaneça a mesma. Versões da mesma obra realizadas em épocas diferentes podem ser de extrema pertinência e ao mesmo tempo parecer obras diferentes para quem assiste a elas. Porém, essa idéia fixa e rígida do que seja um estilo, dimensão absolutamente dinâmica da obra de arte, continua muitas vezes presente na prática musical ou teatral, limitando o diálogo entre autor, diretor e performer.

Se na linguagem musical os signos dinâmicos são irrisoriamente ínfimos em comparação com as possibilidades sonoras, tímbricas e rítmicas, na escrita as marcas dinâmicas da fala são praticamente nulas e, quando existem, correspondem na maioria dos casos a leis gramaticais, distantes da fala. Fixando os fenômenos produzidos pela voz, por natureza dinâmica e móvel, a escrita no Ocidente tem restringido a palavra a ser “o fim de um processo, assim como um cadáver é o fim de uma vida”,⁷ como define agudamente Artaud.

O texto teatral deveria então ser abordado como um mapa misterioso em re-

lação ao qual diretor e intérpretes devem estabelecer uma atitude exegética que crie o espaço para a palavra vívida. A escrita teatral nada mais é do que os vestígios de uma prática que é infinitamente reformulada em relação ao tempo em que se realiza. O texto é a evidência duma prática e o espaço de negociação da cena.

ATITUDE, INTENÇÃO, ATIVIDADE FONATÓRIA E MICROATUAÇÃO

Para Brecht, o discurso torna-se gestual quando se exacerba a atividade fonatória ou se altera o ritmo da dicção. Porém, a atividade fonatória é somente uma das dimensões materiais da palavra em cena, atualmente muito modificada pela presença dos *midia*. Assim, não é somente a partir da atividade fonatória que o discurso falado toma-se gestual. Se isolarmos o texto dito da atividade fonatória necessária para sua produção, usando como recurso uma voz em *off*, por exemplo, seja esta a própria voz do ator gravada ou a de outro ator ou atriz, descobriremos que a palavra dita somente se realiza quando contextualizada na prosódia do corpo. A estas sutis nuances do olhar, da máscara facial, do tônus muscular, do peso do corpo e de suas posições, expostas e determinadas quando separadas da atividade fonatória, chamamos de *microatuação*. Estas mínimas alterações físicas resultam numa grande diferença no produto vocal, já que é delas que, em grande parte, depende sua eficácia. Paralelamente, ao anular temporariamente a atividade fonatória, os gestos e movimentos por ela arrastados são detectados. Como resultado, quem atua acaba focalizando e, portanto, percebendo claramente a esfera da microatuação, o que implica simultaneamente a sua expansão, considerando que ela tende a diluir-se nas

outras dimensões. Neste momento é possível também uma identificação precisa dos momentos em que o gesto é absolutamente necessário no contexto da fala.

Recapitulando, em cada momento de verbalidade é possível determinar outras duas instâncias simultâneas: a da microatuação e a da atividade fonatória, perceptíveis somente a partir de sua separação na prática. Na esfera da microatuação, o universo semântico se fisicaliza no corpo de quem atua de forma concentrada no olhar, na respiração, no tônus muscular, em sensações e em micromovimentos. A esfera da atividade fonatória, por sua vez, é aquela que se refere à produção de som e/ou palavra no plano fisiológico, a qual é também pautada por padrões culturais (língua, classe etc.). Mesmo passando despercebidos pela nossa consciência, milhares de fenômenos físicos e químicos têm lugar no corpo quando produzimos som e/ou palavra. O volume dessa atividade é tamanho que acaba arrastando gestos e movimentos alheios a ela que, sendo sistematicamente reiterados, estabelecem padrões fixos ou clichês, responsáveis por uma série de *ruidos* na atividade comunicativa da atuação. A partir desta abordagem é possível também determinar os momentos em que o gesto é absolutamente necessário na realização oral do texto.

Porém, o universo da fala não se limita às esferas da atividade fonatória e da microatuação. Atitude e intenção pontuam oralmente a fala e regulam a sua intensidade. A atitude do ator refere-se a uma situação dada em que o texto deve ser dito. A sua flexibilização passa em grande parte pelo trabalho de atitudes distantes do texto, que, ao serem abordadas pelos atores, aumentam o espaço de criação a partir das palavras dadas até os limites do possível. O lugar

8 Paul Zumthor observa em relação à poesia medieval que, "quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade (...) mesmo se o texto declamado foi composto por escrito, a escritura permanece escondida" (Zumthor, 1993; p. 19).

da intencionalidade do texto, acorde ou não com uma atitude dada, vem a *significá-la* por consonância ou oposição. Se bem que a abordagem do texto realista centre-se no âmbito da intenção, ela está presente em qualquer proposta, mesmo por negação, como acontece nos textos do absurdo.

Atividade fonatória, atitude, intenção e microatuação produzem a fala, cujas categorias constitutivas são a palavra dita, a frase vocal e a opção discursiva. A palavra dita estrutura-se em torno da realização simultânea da linha vocálica e de sua articulação nas consoantes. As palavras configuram a frase vocal, que realiza os sentidos codificados na escrita, através de tempos, acentos, alturas, timbres e intensidades. Das opções feitas por quem atua a cada frase, emerge o que chamamos de opção discursiva da personagem. O macrodiscurso do autor, caracteristicamente polifônico, materializa-se nestas opções discursivas, *re-significando-se* por meio de suas diversas realizações cênicas.

É fundamental ressaltar a simultaneidade dessas instâncias, em outras palavras seu caráter não-hierárquico. A idéia é perceber voz e palavra como perceberíamos a imagem através de uma lente *zoom* poderosíssima, tornando possível o contato com o material sonoro desde o nível molecular até o orgânico e seu contexto, a partir de mínimas mudanças no foco da nossa atenção. Nada vem primeiro ou depois, nada é mais ou menos importante. Assim, podemos perceber a palavra como um microcosmos que abriga todas as instâncias da comunicação, desde a microatuação até o macrodiscurso do autor. Não abordaremos aqui o microcosmos do som isoladamente, que envolve um som fundamental e os seus harmônicos perfeitamente organizados e é responsável pelo timbre, intensidade e frequência, com

tudo o que estas instâncias têm em si de poder comunicativo. Mas abordaremos, sim, o universo das quatro esferas constitutivas da fala, que a realizam diacronicamente, no desenvolvimento horizontal de cada uma delas, e verticalmente, na mistura específica delas num momento dado, outorgando-lhe a densidade e a intensidade necessárias para conferir-lhe autoridade poética.⁸

Hoje vemos que até companhias de teatro de rua, linguagem originada em espaços abertos e por eles determinada, penetram no espaço teatral convencional e, mesmo nas condições propícias de relativa ordem e silêncio que tanto espaço como platéia geram, fazem uso de microfones. A presença desses artefatos modifica completamente o resultado vocal do ator, não somente porque altera o timbre da voz, tornando todas as vozes parecidas e exacerbando ruídos articulatórios ou respiratórios, senão porque a amplificação do som provoca a passividade física de quem atua. A atividade corporal/fonatória que tem que ser implementada e coordenada para que um ator ou atriz seja escutado numa feira ou praça se reduz abruptamente quando o microfone amplifica artificialmente sua voz. Isso resulta numa atitude vocal e corporal apática, como resultado da redução do espaço da atividade fonatória, que repercute nas outras esferas constitutivas e simultâneas da atitude, da intenção e da microatuação.

Contrariamente, ao realizar um texto dispensando totalmente a atividade fonatória que o produz, pode-se reconhecer essa outra dimensão da performance verbal, gestual e física que, apesar de ser extremamente sutil, *significa* profundamente as frases ditas outorgando-lhe uma espessura particular. É sempre importante lembrar que, seja implementada conscientemente ou não, a dimensão da microatuação está sem-

pre presente na fala e, quando não trabalhada, pode constituir a base de um sem-número de clichês interpretativos, ou seja, a fixação de atitudes que obstruem a atividade comunicativa.

Assim, abordando a atuação a partir da palavra reconhecemos atitude, intenção e atividade fonatória como instâncias sincrônicas. Focalizando a performance do texto em cada uma destas instâncias sucessivamente num primeiro momento, e omitindo a atividade fonatória num segundo momento, é possível identificar o lugar do que chamamos de microatuação que, mesmo dando-se juntamente com as outras instâncias acima mencionadas, tende a diluir-se nelas. Desta forma, ela se expande; ocupa o seu lugar e *re-significa* a fala de quem atua.

O GESTO E O JOGO DA PALAVRA

Se ao abordar um texto teatral optamos de início por trabalhar separadamente suas esferas constitutivas, habitualmente justapostas, verificamos que, ao voltar a torná-las sincrônicas, em alguns momentos a fala do ator toma uma forma determinada que configura uma referência para sua performance. Assim, a intensidade da atuação cresce e a voz de quem atua fica povoada de marcas, propostas para a abordagem da personagem, que somente serão resolvidas na situação de performance. Continuando o paralelo com a proposta brechtiana, chamamos a esta mistura específica de *gesto da palavra*, já que, como o gesto básico, ele resume uma versão condensada de alguns momentos-chave da personagem, porém, a partir da palavra dita; e, ao conjunto das mencionadas marcas no âmbito da voz e da verbalidade, chamamos *vocalidade* de quem atua, manifesta na vocalidade da personagem, da qual

é somente um aspecto. Como a gestualidade, ela possibilita várias versões do mesmo texto.

É fundamental ressaltar aqui que o ponto de partida deste trabalho é a vocalidade do ator, com todas as suas marcas e características peculiares. Este é o material da fala, este é o material da atuação e deve ser respeitado e trabalhado como tal, sem pretensões de transformá-lo em *outra coisa*, numa voz ideal que não é nem será nunca. Determinando o ponto de partida na vocalidade do ator no contexto do discurso do autor, a palavra dita pode liderar um processo de materialização da personagem que restabeleça o vigor do vínculo da palavra com a realidade cênica. O gesto da palavra possibilita o registro dos diversos momentos-chave da existência da personagem. A organização desses momentos de vocalidade, desses gestos da palavra, deverá ser decorrente de uma negociação entre o texto escrito, quem o interpreta e quem o dirige, que dê conta de estabelecer as dinâmicas regras do *jogo da palavra*.

A partir dessa perspectiva, o trabalho dos atores com o texto teatral deverá tender a flexibilizar isoladamente as diversas instâncias da palavra para, num segundo momento, efetuar a síntese do gesto, decorrente da peculiar justaposição que ditas instâncias assumem num momento dado. Estes momentos se constituem para quem atua em referências, em rastros inequívocos no sempre novo caminho em direção à existência da perso-

nagem e suas dimensões relacionais.

O gesto da palavra, feito de sons que arrastam olhares, sensações, memórias, secreções, que provocam outros olhares, sensações, memórias, secreções, pôde marcar o momento até o ponto de transformá-lo. Palavra para as membranas e a inteligência. Gesto da voz que acaricia, que espeta, que bate e que rebate, que ignora, que define, que aquece, que congela. Não mais palavra cada-vérica, e sim palavra viva, no dizer de Walter Benjamin: "Se a torrente das coisas se quebra no rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra".⁹

Num momento em que a tecnologia enriquece a toda hora a já vasta gama de efeitos cênicos, que freqüentemente tendem a ocultar a presença física de quem atua, tempos estes em que cotidianamente submetemos nossos frágeis corpos a padrões estéticos superficializantes e homogeneizantes, é fundamental lembrar sempre que é precisamente no corpo de atores e atrizes, corpo da voz e da inteligência, especificamente formado e trabalhado, que tem lugar o rito comunicativo do teatro. Este não é um corpo solitário. Nenhuma tecnologia de comunicação, por mais sofisticada que seja, nos preservará do isolamento que significa perder a perspectiva de que para jogar o jogo da palavra são necessários ao menos duas pessoas. Nos tempos em que conversávamos com as pedras¹⁰ esta afirmação teria sido, no mínimo, redundante. Hoje parece necessária.

9 BENJAMIN, W.: "Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht" *Magia e técnica, arte e política*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1994.

10 BENJAMIN, W. "O narrador", in "Magia e técnica, arte e política.", Ed. Brasiliense, São Paulo, 1994.

O Fenômeno Trágico e a Expição Edipiana

ANTÔNIO MÁXIMO FERRAZ



Ilustração: Paulo Andrade

Em meio à célebre galeria de personagens integrantes da tragediografia ática – Prometeu, Penteu, Orestes, Clitemnestra, Agamenon, Antígona, Hêmon, Creonte, Electra, Medéia, Jasão, dentre tantas outras

–, uma há cuja saga desponta como espécie de suma trágica: Édipo, pertencente à estirpe amaldiçoada dos Labdácidas, a criança abandonada no monte Citeron para que não se cumprisse o vaticínio do oráculo de Apolo; Édipo, o jovem e glorioso rei tebano destruidor da Esfinge, célebre decifrador de enigmas; Édipo, o cego e mendicante ancião que deverá finalmente descansar de tanta desdita no bosque em Colono consagrado às Fúrias, divindades vingadoras das iniquidades cometidas em família.

Muito embora afirme Nietzsche que se trata da mais dolorosa figura do palco grego,¹ nem tanto pela extensão de sua penúria o Édipo de Sófocles, delineado nas peças *Édipo rei* e *Édipo em Colono*, pode ser considerado a personagem trágica por excelência. Afinal, outras encontraram na pena dos tragediógrafos vicissitudes equivalentes, senão ainda mais cruentas.

Para citarmos apenas alguns exemplos, o titã Prometeu (*Prometeu acorrentado*, de Ésquilo), por ter entregue o fogo (“mestre de todas as artes, um tesouro de inestimável valor”)² aos homens, é perseguido pelo deus maior do Panteão Olímpico e aprisionado sobre as rochas de uma montanha na Cítia, onde a águia, “o cão alado de Zeus”, devora-lhe pela eternidade as entranhas; Penteu (*As bacantes*, de Eurípides) é decapitado pela própria mãe, em transe dionisiaco, por tentar coibir o culto a Liber em Tebas; Antígona (*Antígona*, de Sófocles), por haver ignorado o edito do rei tebano, Creonte, o qual determinava que o derrotado comandante dos argivos, Polinices, seu irmão morto em combate, ficasse insepulto para servir de repasto aos abutres, é enterrada viva numa caverna, onde se enforca, pouco antes de também se matar seu noivo Hêmon, filho do rei.

Em verdade, cotejando-se o destino (*moira*)³ das demais figuras da tragediografia com o de Édipo, há, aqui, um caráter que lhe é totalmente peculiar: trata-se de seu desconhecimento a respeito da natureza dos atos que lhe trazem a perdição, como decorrência de ignorar suas próprias origens.

Quando Édipo vem ao mundo, pesa sobre ele o vaticínio de que mataria o pai e desposaria a mãe, monarcas

*Menino, os deuses respiram;
Pudicamente guardado
Em puro botão
Eternamente
Seu espírito floresce,
E os olhos felizes
Vêm em serena
Claridade eterna.
A nós, quem, nos foi dado
Não descansar em parte nenhuma,
Desfalecem, tombam
Os homens sofrendores
Às cegas de uma
Hora para outra,
Tal como água jogada
De rocha em rocha,
Anos seguidos para o incerto.*

(Hölderlin, *Canção do Destino de Hipérion*. Trad. João Pedro Mendes)

Antônio Máximo Ferraz
é advogado, escritor, editor da Gárgula
Revista de Literatura e mestrando em
Teoria Literária na UnB

de Tebas. Seus pais, então, o entregam a um pastor, para ser exterminado, mas este, movido por piedade, desvencilha-se da criança, dando-a a um habitante de Corinto. Será então Édipo adotado pelos monarcas desta cidade, Pôlibo e Mérope, os quais ele supõe serem seus pais naturais. Na juventude, ao ser-lhe revelado o vaticínio de Apolo, foge de Corinto para que não se cumpra a predição. Na fuga da cidade, na encruzilhada de uma estrada, assassina os membros de uma comitiva, entre eles Laio, retaliando um ultraje que sofrera. Posteriormente, num desfiladeiro perto de Tebas, decifra o enigma da Esfinge, libertando toda uma cidade do terrível jugo do fabuloso monstro devorador de carne humana, “com cabeça e busto de mulher, corpo de leoa, cauda em forma de serpente, asas de ave, garras de leoa e voz humana”,⁴ o que lhe outorga o trono vago pela morte do rei e o leito nupcial da rainha viúva, Jocasta. Quando já rei em Tebas, muitos anos após ter cometido o parricídio e estar casado com a própria mãe, sem o saber – desencadear-se-á a peste, e então Édipo se lançará, na condição de chefe de Estado e grande decifrador de enigmas, à tarefa de descobrir a identidade do responsável pelas iniquidades que maculam o solo tebano.

Por tais circunstâncias o caráter trágico em Édipo obedece a parâmetros totalmente específicos em relação às demais figuras da tragediografia: a personagem desconhece de onde vem, assim como não possui nenhum indício, até o instante do desencadeamento da peste e o começo da investigação de suas razões, que lhe permita desconfiar de sua identidade.

Isto não ocorre, por exemplo, com Prometeu ou Antígona. A filha de Édipo, ao praticar as libações fúnebres em respeito às leis naturais que não podiam ser revogadas pela lei escrita, representada

pelo edito creontiano, assume *conscientemente* as consequências que daí lhe advirão. O Titã, por seu turno, não somente se apossa furtivamente, por amor à humanidade, do fogo do Olimpo, como suporta a ira de Zeus sem aceitar a barganha da liberdade em troca da revelação vaticinal da identidade de quem, no futuro, destronaria a divindade suprema. Mesmo Penteu, que desconhece o monstruoso fim que lhe espera ao coibir o culto a Dioniso, o faz *deliberadamente* em nome de uma moralidade ameaçada pelos ritos báquicos.

Entretanto, no que tange a Édipo, é certo que, a partir de um dado momento da perquirição sobre quem seria o causador da peste em Tebas, ele passa a ser vivamente dissuadido de continuá-la por Jocasta; todavia, o rei mostra-se cada vez mais obstinado.

E não somente a rainha tenta demovê-lo, quando começa a intuir a terrível revelação e desfecho: também o cego Tirésias, “o vate guiado pelos deuses”, ciente de que Édipo é o causador da peste, prefere calar-se, mas é impedido e acusado de conspirar contra o rei juntamente com Creonte, o irmão de Jocasta. O mesmo se passa com o pastor que lhe poupou a vida quando criança, o qual se verá constrangido sob ameaça a anunciar-lhe a identidade, ainda que tentasse sem sucesso omitir a dolorosa notícia, até o fim, por meio de sucessivas respostas evasivas.

Esta obstinação edípica seria um dos aspectos de sua *hybris* (desmedida),⁵ e como tal tem participação direta no pungente desfecho de *Édipo rei*, quando Jocasta se enforca e Édipo fura os próprios olhos, ao finalmente ser-lhe revelada a sua identidade. Mas a mesma figura da *hybris*, animada por teores peculiares, consoante cada caso, igualmente participa do destino de toda e qualquer personagem trágica. Para citarmos pou-

cos exemplos, todos provenientes da *Oréstia* de Ésquilo, Agamenon, ao sacrificar Ifigênia para permitir que partisse a esquadra de Argos rumo a Tróia, onde vingaria a humilhação sofrida pelo rapto de Helena, mulher de seu irmão Menelau, incorre na “desmedida” do pai que imola a própria filha, o que exigirá a reparação com seu próprio sangue, vertido por sua esposa, Clitemnestra. Orestes, ao matar a mãe, em vingança pelo pai assassinado, também.

Todavia, até num drama como o de *Antígona*, onde o teor ético de seu gesto é o de resistência a um tirano, portanto por si só aparentemente justificado, percebe-se a sua incorrência na *hybris*, não somente na conduta de Creonte. Pois se a auto-sacrificial resistência da protagonista ao monarca revela, de um lado, sua enorme altivez de espírito, capaz de arrostar a própria morte em defesa de um valor que lhe parece imperativo, por outro aponta para a “desmedida” consciente da dimensão e dos limites da condição humana, expressa no preço que tem de pagar por seu gesto.

Em se falando de Édipo, no entanto, não há que se confundir a projeção do caráter psicológico da personagem sobre a trágica revelação de sua identidade – um dos modos pelos quais se opera a sua *hybris* – com os atos (o assassinato do pai e o desposamento da mãe) por ele anteriormente praticados, no mais completo desconhecimento.

Friedrich Hölderlin, em *Da religião*, entende que a essência trágica residiria precisamente nas ações de Antígona, vez que estas encarnariam a “insurreição”, o movimento violento de sublevação, que a torna a imagem do *Antitheos*, tanto no sentido de “contra”, quanto no de “perante”, de “em lugar de”, “igualmente a”, ou seja, “aquele que se assemelha a deus”.⁶ Nas *Observações à Antígona*, caracteriza Hölderlin o *Antitheos* como

aquele que “no próprio sentido do deus comporta-se contra deus e reconhece, fora da regra, o espírito do mais alto”.⁷ Assim, Antígona, ao reagir ao edito creontiano, invocando uma lei divina, anterior à instituída, se aproxima *voluntariamente* do divino, não como a borboleta que se deixa inevitavelmente atrair pelo fogo, e que termina por se calcinar, mas como a mártir que escolhe a auto-imolação. Ao agir no “sentido do deus”, comporta-se como que *contra* ele, porquanto a finitude humana, contraposta à eternidade divina de que a lei não-escrita é expressão, força-lhe a reconhecer no próprio ocaso o “espírito do mais alto”, a diferença e a impossibilidade radical de equilíbrio entre o humano e o divino.

Édipo, de fato, igualmente se constitui na imagem do *Antitheos*, pois se erige na condição de quem pretende uma onisciência sobre os acontecimentos, tal como Apolo em sua previsão oracular. Mas a ele não se pode imputar responsabilidade por seus atos, a não ser na “desmedida” de se supor aquele que pode decifrar todos os enigmas – e a vitória sobre a Esfinge é o exemplo mais veemente disso.

Como frisa Françoise Dastur, é esse excesso de procura de quem ele é, esse excesso de interpretação na busca de se apropriar do seu próprio destino, que, ao cabo, lança seu espírito abaixo do espírito de seus servidores, e destitui o rei Édipo.⁸

Mas porquanto não pratique os atos que lhe condenam de modo voluntário, diferentemente de Antígona, Édipo não encena propriamente a *tragédia da vontade*, muito embora ela também esteja presente no perfil psicológico, no afã especulativo da personagem – mas a *tragédia ontológica*, a tragédia da revelação das próprias origens de sua realidade.

O fato de os atos que viria a praticar, em desconhecimento, estarem previstos pelo oráculo délfico, bem como o de Édipo ignorar suas origens – sendo por isso inocente em relação àquelas ações – e ainda assim sobre ele se abater tão violenta desgraça quando se descobre parricida e incestuoso, força-nos a indagar sobre o significado da *áte* (culpa)⁹ edipiana e sua expiação.

No âmbito da configuração desta *ate*, poderíamos nos perguntar: se o oráculo prediz, e a maldição se cumpre, estará Sófocles a articular uma visão determinista da vida humana? Serão suas personagens meros títeres de um destino previamente traçado por divindades impiedosas? De que modo se articula a predição oracular e a expiação edipiana? Qual o significado da ignorância de Édipo a respeito de suas raízes?

A TRAGICIDADE EDIPIANA E A TRADIÇÃO METAFÍSICA

Antes de enfrentarmos diretamente as questões propostas, importa considerarmos as tradicionais posturas interpretativas no que tange ao fenômeno trágico em geral, tarefa esta que se comunicará diretamente com a imagem que possamos traçar da *áte* edipiana. Pois, dependendo dos referenciais hermenêuticos implicitamente formulados no ato cognoscitivo, revelar-se-á o núcleo ideológico que orienta o próprio esforço de compreensão, donde decorrerão sentidos peculiares para o fenômeno trágico.

Isto se evidencia quando assistimos à tentativa de articulação de significados que visam a “harmonizar” (isto é, “ajustar”) a compreensão da tragicidade com específica tradição cultural. As palavras de um tradutor à introdução que faz à *Oréstia* esquiliana, comentando o sentido da *áte* implícita na tragédia em geral,

⁷ Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Cia. da Letras, 1992, p. 64.

² Ésquilo. *Prometeu acorrentado*. Rio de Janeiro, Otto Pierre, 1980, p. 17.

³ *moira*: “quinhão”, “fração”. Designa não somente parte de alguma coisa, como a de um território ou de um corpo de tropas, como também a parte que cabe a cada um na distribuição da Sorte, a parte justa consoante o merecimento, ou seja, aquilo que se recebe de acordo com os atos praticados, o que difere da noção de “destino”, vazada de determinismo. A palavra é oriunda de *Moirá*, deusa da desgraça e da morte. No texto, esta e as demais palavras gregas serão transliteradas para caracteres latinos.

⁴ Sófocles. *A trilogia tebana*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993, p. 97.

⁵ *hybris*: “desmedida”, “orgulho”, “impetuosidade”, “fogosidade”; pode significar também ultraje e até mesmo a violação de mulher ou criança.

⁶ Dastur, Françoise. “Hölderlin, tragédia e modernidade”. *Hölderlin, reflexões*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994, p. 196.

⁷ Hölderlin, Friedrich. *Observações*. *Ibidem* (nota 6).

⁸ *Idem*. *Ibidem* (nota 6).

⁹ *áte*: “culpa”, “castigo”, “falta”, mas também “crime”, “mentira”, “ruína”, “desgraça”. Provém o termo da deusa do mal e da vingança, *Áte*.

¹⁰ Ésquilo. *Orestéia*. Tradução de Joaquim Alves de Sousa. Braga, Livraria Cruz, 1948, p. 11.

¹¹ *dóxa*: “opinião”, mera conjectura, imaginação, aparência, mas também “juízo”, “parecer”. Conceito crucial na filosofia de Platão, por significar juízo errôneo, preso à aparência das coisas, e não à verdade dos conceitos que se revelam por meio do método filosófico platônico, a dialética.

¹² *epistémē*: “conhecimento”, “saber”, “aplicação mental”. Mas além do emprego que Platão filosoficamente lhe forneceu, também significava a habilidade e a técnica na realização de algo, inclusive da arte. Contrapõe-se à “*dóxa*”, na filosofia platônica, como o saber metodicamente orientado.

¹³ Platão. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo, Nova Cultural, 1997, p. 228.

¹⁴ Platão. *Timeu*. Apud Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p. 128.

¹⁵ *páthos*: como sabido, estado de alma agitado, paixão, seja ela indistintamente boa ou má; prazer, amor, ira, tristeza. Também se refere à experiência e à provação.

são sintomáticas: “É um crescendo de angústia, sem uma interrupção, sem um sorriso. No mundo moral destas almas não há liberdade de espírito. Falta a idéia cristã da Providência que harmonize os planos de Deus com o bem das suas criaturas. O que mais nos constringe, ao longo destas páginas, é ver que os desígnios justiceiros do Olimpo não estão de acordo, cá na terra, com a inocência dos homens”.¹⁰

Segundo este enfoque do fenômeno trágico, na “falta da Providência”, ou seja, na falta da piedosa tutela divina para os atos humanos, o homem expia seus equívocos, mesmo cometidos em desconhecimento, como no caso de Édipo, porque os “desígnios justiceiros” das divindades olímpicas gregas revelam-se indiferentes ao padecimento e à inocência das criaturas. Esta interpretação ideologicamente orientada pela teologia judaico-cristã faz com que o fenômeno trágico passe a ser encarado como fruto de uma ausência, a lacuna que a Redenção dos erros humanos, expressa historicamente religiosamente pela vinda de um Salvador, viria a suprir.

Tal enfoque teológico possui seu paralelo na tradição filosófico-ontológica a partir de Sócrates, e ambos podem ser assinalados sob a rubrica da tradição metafísica ocidental, visto que a teologia, como domínio de questionamento das origens e dos fins últimos de tudo que é ou existe, também é ontológica.

Assim, se para a ideologia judaico-cristã Deus é identificado com o “Bem Supremo”, a que se vai através da fé na Revelação, e com o fundamento último de toda a realidade, que passa a ser moralizada de acordo com os “desígnios misericordiosos” do “Supremo Artífice”, incompatíveis com a tragicidade e inocência edípicas – para a filosofia socrático-platônica, que funda a tradi-

ção metafísico-especulativa do Ocidente, a “verdade”, adquirida pelo método lógico-discursivo, igualmente corresponde a uma noção do Ser que acaba por relegar o fenômeno trágico ao terreno da mera aparência. No *Mito da caverna*, inserto no diálogo *A república*, a diacosmese platônica, configurada na separação do mundo sensível ou aparente, onde se articulam meras opiniões (*dóxa*),¹¹ e do mundo inteligível, metódica e intelectivamente cognoscível (*epistémē*),¹² redundando na identificação de todo o real com o *Topos Uranos* (mundo das idéias). Através do processo dialógico revelar-se-ia a “verdade” implícita no ato de conceituação, cujo último patamar de intelecção se confundiria com a própria idéia do Belo e do Bem.¹³ Só é belo e bom o que se pode conceituar racionalmente, assim como só o homem que dialeticamente conhecesse o bem poderia ser virtuoso.

A poesia trágica, além de apresentar, nos paradigmas do sistema socrático-platônico, causas sem efeito e efeitos sem causa – portanto, mais do que fantasiosa, perniciosa para o bem-comum e para o Estado, o qual deveria ser gerido pelos versados na dialética, os sofocratas –, ainda estaria dois degraus abaixo do Ser. Pois, se a arte útil já seria uma imitação (*mimesis*) da “idéia” platônica, a poesia seria cópia da cópia, representando somente “o agradável”, o que leva o filósofo a classificá-la como “arte aduladora”. Esta noção de submissão da arte à utilidade se resume na fórmula encontrável no *Timeu*, consoante a qual “tudo o que é bom é belo”.¹⁴

Do moderno racionalismo subjetivista, de linhagem cartesiana, que se encontra na base metodológica do saber científico, e, por conseguinte, do próprio poder tecnocrático contemporâ-

neo, também se pode deduzir semelhante postura face ao fenômeno trágico. Descartes, ao instituir o *cogito* como fundamento ontológico de toda a interrogação da realidade, a qual deve ser conhecida por via estritamente racional – aí compreendida até a figura de Deus –, faz com que o elemento passional (*páthos*),¹⁵ que se encontra na raiz da tragicidade, como se demonstrará mais adiante, de modo exemplar, na saga edípica, não passe de reles turbção do juízo. Afinal, para o autor do *Discurso do método*, as paixões que assediam a alma humana constituem exclusivamente obscuridade e indistinção do pensamento. A razão lógico-abstrata, metodicamente armada, as eliminaria e as substituiria pelas “idéias claras e distintas”. A razão é vista como o “bem”, e a paixão, turbadora do juízo, como o “mal”, aquilo que impede a aquisição da “verdade”.

E não só isso: o racionalismo, mais do que creditar à intelecção lógico-abstrata a total elucidação da realidade, crê na própria racionalidade desta. Isto decorreria da plena adequação entre o conceito intelectivo e a realidade. O sujeito, metodicamente municiado, seria capaz de chegar à “verdade” racional adequando-a plenamente ao “ser” das coisas, ao que efetivamente é, por conseguinte excluindo-se do real o “não-ser”.

Os grandes sistemas de especulação metafísica da filosofia ocidental são legatários da busca do “ser” fundada no princípio da identidade, formulado por Parmênides (século VI a. C.), consoante o qual “o ser é; o não-ser não é”. Isto é o que se passa com a “idéia” platônica, com “o primeiro motor imóvel” de Aristóteles, com o *cogito* cartesiano, com as “mônadas” de Leibniz, e assim por diante, todos constitutivos ontológicos que “constroem” a “realidade” a partir da noção do “ser” concebido como identidade.

E aqui há que se aludir àquele ponto em que a especulação teológico-filosófica deixa entrever o seu fundo pulsional. Tanto a teologia, quanto a tradição metafísica, ao expurgarem da realidade o “não-ser”, nada mais fazem do que, seja através da idéia de deus, seja por meio de constitutivos ontológicos, expurgarem do mundo e da existência humana o “nada”, o “não-ser”, procurando silenciar o medo da finitude e da morte. Não é o que se passa, por exemplo, com a prova racional da existência de Deus, efetuada por Descartes? Abaladas as convicções religiosas no início da Idade Moderna, fazia-se mister fundamentar o divino e a imortalidade da alma racionalmente. E é assim que, ancorado na “vontade otimista” de que não seja a finitude parte constitutiva do real, de que este real seja no fundo expressão do “Bem”, as pulsões não do filósofo, mas do ser humano Descartes encontram-se nos alicerces de todo o seu sistema filosófico.

Deste modo, por um lado, pelo que antes se disse, evidencia-se que para a tradição teológica judaico-cristã o caráter distintivamente trágico da imagem edipiana seria o fruto da não-identificação da realidade com uma noção ontológica do “bem-em-si”, mercê da impiedade divina e da não-redenção dos atos humanos – pois se Édipo pratica ações ignominiosas sem o saber, como a ele imputar alguma culpa? Qual seria a sua *áte*?

Ao “moralizar” a realidade identificando-a com o “bem ontológico”, a tradição teológico-metafísica não está aparelhada a compreender o mecanismo pelo qual se processa a tragédia do protagonista, pois ela não se deixa deslindar nas oposições culpa-inocência, bom-mau.

Édipo não incorre – no sentido teológico cristão – em “pecado”, não se

trata de um problema de “culpa” pelos atos cometidos, o que ele mesmo dolorosamente sustenta, já cego e mendicante, em *Édipo em Colono*, defendendo-se da acusação de Creonte (vs. 1105-1178).¹⁶

Como a orientação onto-teológica na interpretação da tragicidade funciona num exclusivo registro ético-normatizante da realidade, ao desventurado Édipo só se poderia lamentar, segundo este enfoque, não ter ele nascido já na Era Cristã...

E quanto ao entendimento socrático-platônico e demais sistemas metafísicos da tradição ocidental, os quais, uma vez submetendo o conceito de “verdade” à razão, acreditam na racionalidade do real – o que teriam a dizer sobre o fenômeno trágico em Édipo? Sob o enfoque racionalista, que sentido se poderá extrair de uma tentativa de interpretação da saga e expiação edipianas – ele que não teve culpa na prática daqueles atos que lhe trouxeram a ruína – senão a da falta de inteligência e irracionalidade da realidade?

Na ótica socrático-platônica da virtude, que se confunde com a da “verdade” intelectivamente adquirida, se Édipo fosse melhor versado na especulação dialética, talvez não se houvesse anteposto em seu caminho tão cruenta *Moirá*...¹⁷

De igual modo, se a própria realidade pode-se adequar plenamente ao processo racional, e, em sendo racional, igualmente se identifica com o “Bem” e o “Verdadeiro”, então não somente a predição oracular soa como impiedade divina, quanto a revelação ontológica da realidade pelo sofrimento (*páthos*), que se verifica no caso de Édipo, parece incoerente.

E é desse modo que a saída de uma leitura racionalista da tragicidade passa a ser a da tangente: assim como não se

podia, no caso específico de Édipo, culpá-lo por falta de especulação – justamente ele que se em alguma *hýbris* incorreu foi a de interrogar, especular, sondar, até o fim, para se achar ao final na desolação de sua ignorância a respeito de si mesmo –, a melhor maneira de explicar sua expiação passa a ser a de que ela atenta contra a lógica e é desprovida de sentido, assim como carecem de significado os motivos que a determinaram e o fenômeno trágico em geral.

Embora Édipo tenha, pelos atos que praticou em desconhecimento, incorrido em involuntárias violações morais, sua expiação não decorre do “pecado”, muito menos da falta de inteligência. O conceito-chave para compreender os atos que pratica em desconhecimento é o de *hamartía* (erro). E isso não passou despercebido a Aristóteles, o qual, comentando o efeito trágico sobre a platéia, afirma que o herói não deve passar da felicidade ao infortúnio em consequência de vício ou maldade – o que evidentemente não inspiraria comiseração e temor –, senão de algum “erro”.¹⁸

E a *hamartía* edipiana não concerne somente ao que aludiu Aristóteles, ou seja, às ações cometidas, mas fundamentalmente ao que há de constitutivo de seu próprio “ser”: antes mesmo de cometer qualquer “erro” – e justamente porque os comete – Édipo é o próprio “erro”. Se ele se põe a tudo especular, se confia desmesuradamente em seu poder de decifração de enigmas, o faz porque ele é o primeiro e originário enigma a ser decifrado. Por isso é que sua *áte* ultrapassa o sentido propriamente moral. Suas ações decorrem de um desequilíbrio originário, de um *erro ontológico*, que deverá ser expiado na trágica encenação existencial da auto-revelação de suas origens.



A CRÍTICA NIETZSCHEANA E O PARADIGMA TRÁGICO

Precisamente por entender que paradigmas hermenêuticos calçados na teologia cristã e no processo metodológico-racional, de que a filosofia socrático-platônica é o protótipo ocidental, não somente descaracterizavam o fenômeno trágico, como igualmente escondiam o verdadeiro teor ideológico que os animava, Nietzsche, na tarefa que se impôs de demolir criticamente (*Hammerphilosophie*, filosofia do martelo) o edifício ontológico-moral do Ocidente, foi buscar no fenômeno trágico parâmetros hábeis à remoção do escolho representado pela tradição metafísica.

A antes aludida assimilação ontológico-moral entre a teologia cristã e a filosofia socrático-platônica foi indigitada sarcástica e acerbamente pelo filósofo alemão, para quem "o cristianismo é um platonismo para os pobres". Na separação entre o mundo aparente e o das idéias, matriz do legado dualista assaz doloroso – diríamos até "esquizofrênico" – em que transitamos, entre corpo e espírito, razão e paixão, teoria e *práxis*, acha-se a negação do mundo sensível e aparente, negação esta que encontrará seu correlativo histórico na vulgarização para as massas da metafísica cristã, com todo seu repúdio moralizante ao terrestre, ao sensível, ao corpo, ao relativo, ao transitório, em favor da "verdadeira meta" de uma vida ascética: a objetivação de um outro mundo, ao contrário deste, eterno, imutável, luminoso, justo e bom. Daí decorre a concepção de "salvação da alma", fundada no aceno de um "mundo do além", de eterna felicidade e recompensa pela auto-renúncia e submissão das paixões a cânones morais, em contraposição a este mundo terreno, um

"vale de lágrimas".

O platonismo, ao creditar à razão dialética a aquisição das noções de "verdade" e de "bem-em-si", nada mais fez do que antecipar, por via metodológico-intelectiva, este "otimismo" em um outro mundo, o das "verdades eternas" expressas no "Mundo das Idéias", submetendo este em que vivemos à niilização da "aparência" e da "falsidade".

Se, para Sócrates, a única atividade digna do homem, sua única virtude, deveria ser a perscrutação dialética da razão das coisas, de modo a distinguir a "verdade" do "aparente" e do "erro", o pensador alemão renunciará à dicotomia entre um mundo que se doa aos sentidos, de uma parte, e um essencial e metafísico, de outra. Do mesmo modo que abdicará da noção ontológica de "verdade-em-si" para substituí-la pela noção de valor: o dilema do ser ou não ser passa a deslindar-se no questionamento do valer ou não valer. Ao negar um mundo de verdades transcendentes, tanto para fins ontológicos quanto morais – o que explica a célebre e chocante assertiva de que "Deus está morto" (*Gott ist tot*), a filosofia passará a definir-se pelo esforço hermenêutico de valoração. O filósofo deixa de trabalhar com um método pré-estruturado, cujos conceitos que dele se podem extrair já se encontram implícitos no sistema, por isso forjando uma "verdade" induzida pelo método, para tornar-se um avaliador do fenômeno.

Fazendo prevalecer a valoração em detrimento de verdades apriorísticas, Nietzsche demonstrará que até mesmo a própria realidade, a qual nos chega através da mediação simbólica, só pode ser "avaliada". Pois as palavras e os sistemas sógnicos que "recobrem" o mundo já seriam interpretações, valorações, e através deles podem se revelar ocultas e

⁶ *Idem* (nota 4), p. 156-158.

⁷ Vide nota 3.

⁸ Aristóteles. "Arte poética". *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix, 1992, p. 32.

opressivas relações sociais de poder. Ao considerar, por exemplo, o conceito de “bom” e “mau”, tão caros à tradição metafísica, Nietzsche vai sondar, em *Para além do bem e do mal*, a etimologia do termo *bonus*, que, para os latinos, também significava “guerreiro”, acepção devidamente sepultada pelo cristianismo tendo em vista a adequação da realidade a uma moral de fuga do sofrimento, das contradições, de renúncia à vida, de introjeção da culpa, em suma, o que ele chama de “moral de rebanhos” e de “budismo”. Afirma Nietzsche:

Este ódio de tudo que é humano, de tudo que é ‘animal’ e mais ainda de tudo que é ‘matéria’, este horror dos sentidos... este temor da felicidade e da beleza; este desejo de fugir de tudo que é aparência, mudança, devir, morte, esforço, desejo mesmo, tudo isso significa... vontade de aniquilamento, hostilidade à vida, recusa em se admitir as condições fundamentais da própria vida.¹⁹

Sua filosofia voluntarista – de raiz ontológica schopenhaueriana, mas antitética no que concerne às deduções morais – submete a idéia de valor à sua capacidade de potencialização da vida. Schopenhauer, o autor de *As dores do mundo*, entende, ao contrário, que a resignação e a renúncia são soluções defensáveis face à devenida e à perecibilidade da existência, face à “inconstância dos bens do mundo” (Gregório de Matos).²⁰ Esta posição leva Schopenhauer a identificar, em *O mundo como vontade e representação*, o sentido último da tragédia com a incitação a uma espécie de estoicismo que se

afasta voluntariamente das contradições da vida, como decorrência da inconstância da Sorte e dos resultados da labuta humana, de que Édipo é exemplo arquetípico:

O que dá a todo o trágico o empuxo peculiar para a elevação é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e portanto não são dignos de nosso apego: nisto consiste o espírito trágico – ele conduz à resignação.²¹

Para Nietzsche, no entanto, o maior valor é a vida plenificada na tensa oscilação da construção e da desconstrução, do perecimento e do renascimento a que está submetida a existência. Em lugar de valores transcendentais, eternos e imutáveis, não é que o homem tenha de se tornar amoral, nem mesmo necessariamente imoral, todavia tem de fundar os seus próprios e autênticos parâmetros, relacionalmente com seus semelhantes, na medida em que potencializam a vida, e a partir deste critério instaurar-se-á a sua validade. O valor deixa de constituir um “ser-em-si” para demonstrar sua “verdade” (ou seja, sua validade) na medida em que afirma a sua operacionalidade contra a niilização da existência representada pelas noções absolutas tuteladas pela tradição metafísica, padronizadamente adstringentes da conduta humana, tais como “o Belo”, “o Bom”, “o Divino”, “a Verdade”.

Contrapondo-se à tradição histórico-filosófica que caracteriza o advento da Razão na Grécia Antiga como a “auro-ra” do Ocidente, Nietzsche inverterá radicalmente a proposição. Nesse momento teria tido início, em verdade, sua decadência, vez que por meio do “otimismo” na racionalidade a vida passou a ser julgada, medida, limitada em nome de

¹⁹ Nietzsche. Col. *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 16.

²⁰ Notável exemplo do sentimento de devenida dos estados, do jogo tensional de vida e morte inscrita no âmago da existência, animado pelo espírito barroco de contradição entre o divino e o humano, entre o céu e a terra, entre o eterno e a fugacidade, acha-se expresso neste que é certamente um dos mais belos sonetos do “boca do inferno”, intitulado “Moraliza o Poeta nos Ocidentes do Sol a Inconstância dos Bens do Mundo”: “Nasce o Sol, e não dura mais que um dia, / Depois da Luz se segue a noite escura, / Em tristes sombras morre a formosura, / Em contínuas tristezas a alegria. / Porém se acaba o Sol, por que nasce? / Se formosa a luz é porque não dura? / Como a beleza assim se transfigura? / Como o gosto da pena assim se fia? / Mas no Sol, e na luz, falte a firmeza, / Na formosura não se dê constância / E na alegria sinte-se tristeza. / Começa o mundo enfim pela ignorância, / E tem qualquer dos bens por natureza / A firmeza somente na inconstância.” (*Antologia poética de Gregório de Matos*. Seleção de Waldir Ayala. Rio de Janeiro, Tecnoprint, [s/d], p. 84.)

²¹ Schopenhauer, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Apud Friedrich Nietzsche, Op. cit. (nota nº 1), p. 20.

²² Jager, Werner. *Paidéia*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 345.

²³ *areté*: “virtude guerreira”, “honradez”, “coragem”, “aptidão”, “ações nobres”. Termo oriundo de *Ares*, o deus da guerra. Difere daquilo que entendemos por “virtude” na medida em que a *areté* comporta a noção de enfrentamento, de tons beligerante, de potência heróica, o que não se poderia aplicar, por exemplo, à virtude de compaixão e resignação calcada no “dar a outra face”. Aliás, a própria palavra “virtude” vem de *virtus*, do latim, e queria dizer, ao contrário da veiculação teológica, “poder”, “força”, “fortaleza”, “ferocidade”, “braveza”.

²⁴ Ultrapassando a noção de “natureza”, que se restringe meramente à sequência de causas e efeitos do mundo fenomênico, a *physis* deve ser entendida como a manifestação do princípio cosmogônico latente que rege a realidade.

valores supostamente a ela "superiores". Isto teria provocado a dissolução e a degenerescência da vitalidade humana, que passa a encontrar sua chancela, legitimidade e virtude unicamente na submissão àqueles valores absolutos.

A unidade e a harmonia entre a especulação filosófica e o conhecimento poético do mundo, entre o essencial e o fenomênico, entre consciente e inconsciente, típicas da Grécia pré-socrática, teria sido quebrada por Sócrates, "o primeiro homem teórico". Ao conceder a primazia ao elemento apolíneo-racional, Sócrates destruiu a tensão entre este elemento e o dionísíaco-irracional, violentando, assim, a própria harmonia. Doravante, a consciência e a inteligência, de um lado, e o apetite inconsciente e propulsor da vitalidade, de outro, entrarão em choque como poderes antagônicos, que se confrontarão antitéticos no mesmo organismo, tornando os instintos cegos e desorientados, e a razão, por sua vez, usurpadora. Como afirma Werner Jager,²² comentando a crítica nietzscheana a Sócrates, com isso o que ele fez foi moralizar, escolasticizar, intelectualizar a concepção trágica do mundo da Grécia Antiga. É a ele que se deve imputar todo o idealismo, moralismo e espiritualismo em que se vai refugiar a Grécia dos tempos subseqüentes. A *areté*²³ do herói trágico, cuja "Vontade de Potência" se projeta sobre as contradições existenciais afirmando a unidade entre vida e morte, dizendo um "sim" trágico à coragem e ao valor pessoal no próprio ocaso, no enfrentamento das vicissitudes existenciais e dos limites da condição humana, será substituída pelo "otimismo" do "homem teórico", o qual, confiando irrestritamente na Razão, pensa poder colocar o homem diante de uma "benfazeja verdade", abafando, com isso, o fato de que a existência não se conjuga numa estrita apreensão intelectual, mas na aprendizagem patética da realidade.

O homem é colocado em seu "ser" não por suas idéias intelectivas e abstratas (estas sequer existem nesse estado puro de inteligência e abstração), mas por sua peculiar maneira de sentir a existência e o mundo, de modo que esta é que por via de regra determina aquelas, e não o contrário. Além disso, a finitude, o "não-ser", é o que propriamente define o humano. Como nos aponta Heidegger mediante a noção de *Dasein*, a existência define-se como finita, histórica, e, uma vez emergindo de *dentro* de um passado, do que nos foi gratuitamente legado por via da História e da linguagem, deve *projetar-se*, lançar-se para o futuro no processo de forjamento da individuação. Existir é um permanente jogo tensional do "ser" com o "não-ser", e é justamente esta *incompletude* que condensa a verdadeira dignidade humana: mais do que a potencialidade, a imperatividade demiúrgica de construir, de criar, de ser o *poeta* do sentido do mundo e da existência.

É justamente sob as condições históricas do recrudescimento do racionalismo no século XIX e do papel social "normalizante" da moral cristã, que Nietzsche empreenderá sua crítica à contemporaneidade fundada no paradigma trágico. Assim como o faria posteriormente Heidegger, o filósofo foi buscar na Grécia pré-socrática dos pensadores e tragediógrafos, anterior à diferenciação entre o *lógos* e o *mýthos*, seus elementos críticos.

Na reflexão dos pensadores pré-socráticos, o conceito de "verdade" não se opõe ao de "falso", analiticamente categorizáveis. A "verdade" conceituava-se como *alétheia* ("não-esquecido", ou "relembrado"). Filósofos como Anaximandro, Anaxágoras, Tales de Mileto e Heráclito, ao especularem sobre a *phýsis* (natureza),²⁴ buscavam a *arché* (origem) nela interiorizada, a qual

governava os fenômenos do mundo natural e humano. A *alétheia* era o processo de revelação das relações entre o "espiritual" e o "natural", entre o "sagrado" e o "profano", entre as "origens" e as "representações". Para estes "fisiólogos", especuladores da *phýsis*, anteriores aos "antropólogos" (filósofos a partir de Sócrates), o *lógos* não é ainda *ratio* (racionalidade, saber submetido ao método), mas palavra (discurso) que sonda os fenômenos, deixando-se envolver por eles. Ao contrário da filosofia sistematicamente estruturada, que no ato de reflexão contrapõe o sujeito cognoscente, metodologicamente municiado, ao objeto cognoscível, o pensador pré-socrático articula um pensamento que muito embora constitua uma avaliação, uma ordenação (*cosmo*) do mundo, o faz não de modo analítico-discursivo. Com isso, não violenta o objeto nem o submete a cerrados esquemas metodológicos, todavia imprime à própria reflexão a síntese noética da fenomenologia objectual. Na prospecção filosófica o anseio não é de que o método, de que é portador o sujeito, "fale", mas que o objeto "se deixe ouvir" através da reflexão.

Hans-Georg Gadamer, na obra *Verdade e método*, demonstra que o saber científico-racional procura submeter a realidade à generalidade de suas leis, portanto fundado em um conhecimento abstrato e genérico. Todavia, assim como o admitia Aristóteles, "o indivíduo é inefável", ou seja, os atributos que se podem conferir a determinada categoria de fenômenos são a ela aplicáveis indistintamente por abstração, mas o que há de particular e de concreto permanece inacessível. Quando o alvo de especulação é por exemplo o *homem*, ele é considerado como entidade abstrata, não em toda a sua complexidade, contradição e individualidade concretas, o que levou

um sistematizador, como o mesmo citado Aristóteles, a definir genérica, bizarra e – convenhamos – inutilmente o homem como “bípede implume”, o que poderia se aplicar indistintamente a qualquer humano, assim como a *res cogitans* cartesiana, não a este homem, ao homem concreto. Por isso, a “verdade”, como manifestação do concretamente existente, “del hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere” (Unamuno), não pode ser expressa abstrata e indistintamente, tal como fazem as ciências e suas “leis gerais”. A *verdade*, com efeito, “brinca” com o método, ilude o “homem teórico”, que imagina tê-la esgotado.

Este viés interpretativo da realidade, que encontra suas bases e inspiração nos pré-socráticos, por não se prender à delimitação dos conceitos, entremostra-se vazado de poeticidade, não somente na acepção de construção de sentido (*poiesis*), mas também no que tange a uma linguagem plurissemântica. Esta concita o intérprete à formulação não abstrata, mas concreta da “verdade”, a qual não se opõe ao “falso” e passa a ser entendida como desvelamento (*alétheia*), ou seja, “revelação” poética do Ser, do mundo e daqueles que com ela se depa-ram. Assim como o entendia Heráclito (séc. VI a.C.), dito “o obscuro”, a *phýsis*, e a existência humana nela compreendida, era a manifestação de uma *arché* que se confundia com a noção de “devir”, de movimento perpétuo de todas as coisas.

Por exemplo, no fragmento heraclítico

o fogo vive a morte da terra e
o ar vive a morte do fogo;
a água vive a morte do ar
e a terra a da água²⁵

articula-se uma visão trágico-poética do

mundo: em lugar da sondagem da *phýsis* através do princípio da identidade formulado por Parmênides (“o ser é; o não-ser não é”), fundante da racionalidade ocidental, a *arché* é expressa no jogo tensional e devenida da complementaridade de contrários, de perecimento e renascimento, na certeza de que a vida subsiste somente porque a morte existe.²⁶ “Il faut que tu te voies mourrir pour savoir que tu vis encore” (Paul Eluard).

Por isso, são os pensadores pré-socráticos os que, porquanto não expurgassem da realidade o “não-ser”, desceram mais profundamente ao sentido da “verdade”; não a que se quer absoluta e excludente, como a da tradição teológico-filosófica, mas a que “revela” o ser do homem, do mundo, e suas relações.

Como sustenta Jean-Pierre Vernant, este delineamento trágico-poético do existente tem suas raízes no *mythos*, a demonstrar que na passagem da mitologia para a filosofia, no século VI, contrariamente ao estipulado pela tradição, não há ruptura, mas continuidade de estruturas de pensamento.²⁷

Dizemos isto porque, com maior propriedade do que qualquer outra divindade do Panteão helênico, Dioniso encarna este trágico trânsito metamórfico do viver, este moto-contínuo do renascer no perecer, e, com ele, mais do que com qualquer outra personagem do palco grego, se identifica a *tragédia ontológica* do Édipo sofodeano.

O SENTIDO ONTOLÓGICO DA EXPIAÇÃO EDIPIANA

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, procurará explicar a tragediografia ática a partir de dois princípios que antes de representarem um simples par conceitual, traduzem o próprio meca-

nismo de devenida ontológica da natureza e da cultura. Estes dois elementos, embora possam estar presentes arquetipicamente em qualquer contexto cultural ou epocalidade, encontram na Grécia Antiga sua fonte inspiradora.

De um lado, Apolo, “o luminoso”, é a expressão do poder de configuração plástica, da objetividade, da imagem definida, do *cosmo* que procura conferir ao *caos* contornos nítidos e precisos, e que por isso encarna o *principium individuationis*.

De outro, Dioniso é o espírito de entrelaçamento pelo êxtase, da reconciliação com o Todo, do retorno ao *caos*, da perda ou esquecimento, por meio da comunhão e da participação fundamental entre todas as coisas, daquele princípio.

Nietzsche, através da heurística filológica e cultural da Grécia Antiga, estabelece a gênese da tragédia a partir dos coros ditirâmicos, os quais, antes de se haverem convertido em formas literárias, constituíam cantos culturais dos *epóytes*²⁸ em louvor aos sofrimentos e glórias de Dioniso. Seus participantes, vestidos de sátiros, identificados a sátiros, atingiam o estado de êxtase por meio da música e da dança. A palavra tinha um papel secundário no ditirambo.

A cultura grega, essencialmente apolínea – o povo para quem a “idéia”, enquanto representação mental, era o próprio ver (*idéa*) como configuração visual –, afastou de si as dores, a finitude e os horrores existenciais através do “mundo intermédio” dos Olímpicos, deuses de figuração física e passional humana, porém imortais, a se alimentarem de néctar e ambrosia pela eternidade, de modo a legitimar a vida humana, como diz Nietzsche, pelo fato de eles próprios a viverem...

A tragédia, cuja origem remota reside no êxtase dionisíaco do coro



ditirâmico, obedece também a um impulso de legitimação da vida humana, todavia o faz não através das lendas da cultura homérica, calcadas na plenitude e na imortalidade da vida olímpica, mas através da arte, do “artifício poético” dos tragediógrafos. Na tragédia, a palavra, e com ela o diálogo, alcança o máximo de perfeição artística dentro da medida justa e da limpidez apolínea do pensamento. Por isso, nela, os elementos apolíneo e dionisíaco encontram seu ponto de equilíbrio.

Mas é propriamente no “espírito da música” ditirâmico em louvor a Dioniso, cujo herdeiro é o coro trágico, que se encontra a raiz da tragédia. É o coro quem exprime as emoções mais profundas e intensas; ele é a matriz de todo o diálogo. O espírito trágico é o do coro dionisíaco, o qual, atingindo o seu extremo, projeta para fora de si um mundo de imagens apolíneas:

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.²⁹

Reage, assim, Nietzsche à interpretação de Schlegel sobre a significação do coro trágico. Para esta figura exponencial do romantismo alemão o coro seria o “espectador ideal”, o extraído do senso comum moral, estético e

psicológico da multidão de espectadores, isto é, da *pólis*. O autor de *Assim falou Zaratustra* todavia demonstra que o coro, submetido ao transe rítmico, harmônico, coreográfico e musical do ditirambo, é quem originariamente sofre as paixões dionisíacas, encenando um drama extático. É o que percebemos, por exemplo, na passagem de *Édipo rei* que antecede imediatamente a entrada do pastor, o qual terminará por revelar ao monarca a desditosa notícia de suas origens. O coro, no *intermezzo* dos diálogos, como que suspenso em transe, sacudido pelo *páthos* do terror e da expectativa, anseia em desespero que não se confirme o desfecho que parece se avizinhar, quase querendo se enganar e rogando aos deuses piedade a Édipo e seus súditos:

CORO

Se minha inspiração é verdadeira
e tenho a mente alerta neste instante,
não, Citeron, não, pelo Olimpo santo,
não deixarás de ver no plenilúnio
nossa homenagem por haveres sido
o abrigo e o sustento do rei Édipo
entregue aos teus cuidados maternos.
Iremos festejar-te e dançaremos
no chão que alimentou nosso senhor.
Sê-nos propício,
Febo protetor!³⁰

A significação de Dioniso, que está na raiz do coro e do fenômeno trágico,

25 Heráclito de Éfeso (fragmento nº 76): *Os filósofos pré-socráticos*. Gerd Bornheim (org.). São Paulo: Cultrix, 1966, p. 40.

26. Melo e Souza, Ronaldo de. “A identidade platônica e a diferença nietzscheana”. In: *Cerrados*, nº 3, revista do curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Brasília: Editeria, 1994, p. 27.

27 Vernant, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro/Edusp, 1993, p. 297.

28 *epóptes*: o que observa, o que vigia, o que preside; iniciado nos mistérios de Dioniso.

29 Idem (nota 1), p. 55.

30 Idem (nota 4), p. 76.

tem sido muito distorcida pela assimilação que dele fez a nossa cultura. Longe de se esgotar na simplificação veiculada pela tradição, da liberação do inconsciente, do entusiasmo ou da licenciosidade amorosa, a figura de Dioniso remonta à dimensão ontológica e reside na eterna continuidade e complementaridade entre vida e morte, por isso é o deus trágico por definição. Seu morrer não significa finitude, mas um perpétuo renascer para um estado novo, porém já contido no estado predecessor, do mesmo modo que no *Tao* (caminho) chinês o *Yin-Yang* são dois princípios que subsistem, em oposição e complementaridade, simultaneamente. Por isso, nos mistérios eleusinos, Dioniso é representado como a criança que doma tigres e panteras, e no entanto também se faz acompanhar por seu companheiro Sileno, bebedor trôpego, velho e careca, montado num asno, mas de cuja ebriedade fala sempre a voz mais profunda do saber e da filosofia. Dioniso é a divindade que sofre o *sparagmós* (esquartejamento), mas de cujos pedaços partidos recompõe-se metamorfoseada a vida.

Sob o influxo do êxtase ditirâmico, a tragédia encena e traduz no seu âmagos os sofrimentos da individuação do próprio Dioniso na expressão ontológica de sua deiveniência metamórfica. O herói trágico padece das dores de Dioniso ao *indivduar-se*, e ao se deparar com os limites da condição humana. Afirma Nietzsche:

(...) o único Dioniso verdadeiramente real aparece em uma pluralidade de figuras, sob a máscara de um herói combatente e como que emaranhado na rede da vontade individual. E assim que o deus, ao aparecer, fala e age, ele se

assemelha a um indivíduo que erra, se esforça e sofre (...) esse herói é o Dioniso sofredor dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si o sofrimento da individuação, do qual mitos maravilhosos contam que, quando rapaz, foi despedaçado pelos Titãs e nesse estado é venerado como Zagreu; o que sugere que esse despedaçamento, em que consiste propriamente a paixão dionisíaca, equivale a uma transformação em ar, água, terra e fogo, e que portanto temos de considerar o estado da individuação como a fonte e o primeiro fundamento de todo sofrimento, como algo repudiável em si mesmo.³¹

A trajetória de Édipo como herói trágico pode ser expressa em termos de uma dolorosa saga de individuação, mediante a qual ele deve "tornar-se o que é", ou seja, um cego, arrancando os próprios olhos e fazendo-se guiar nas trevas pelas filhas, já em *Édipo em Colono*. É a encenação desta metamorfose trágico-dionisíaca, do "ser que é e não é", por isso a própria deiveniência, a própria expressão da unidade entre perecimento e nascimento, quem fala com mais veemência da constituição aporética do "ser" edipiano: ele é o que tudo sabe, mas não sabe de si mesmo; ele é o que procura o "criminoso" tentando salvar a *pólis*, mas ele é o próprio "criminoso" que desencadeia a peste; ele é a personificação de um afã decifratório, mas, por ironia, ele é o próprio enigma; ele é o que se guiava pela luz excessiva, e agora terá de caminhar na mais profunda treva para se descobrir.

31 Idem (nota 1), p. 70.

32 Nome composto pelos termos *oidáo* (inchaço) e *pous* (pés).

33 "Conhece-te a ti mesmo", lema e meta última da filosofia socrática.

34 Kitto, H. D. F. *A tragédia grega*. Col. Stadium. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra, Armênio Amado Editor, 1972, p. 255-6.

O vaticínio oracular de Apolo sobre seu destino é a expressão e a interpretação deste desequilíbrio originário, desta necessidade de expiação pelo sofrimento para que se revele a Édipo quem ele realmente é.

Neste sentido é que o *páthos* dionisíaco da individuação e metamorfose se faz presente como processo de purgação e aprendizagem. Édipo desvenda o conhecido enigma esfíngico (“Que animal anda com quatro pés de manhã, dois ao meio dia, e três à tarde?”) de modo abstrato e puramente intelectual. Responde ele que é o *homem*, como gênero, abstratamente, mas desconhece o homem concreto, a começar por si mesmo: sabe das raízes de todos os homens na sujeição do decorso temporal, mas desconhece seus próprios “pés”, as raízes de sua existência – *Oidípous*,³² “o de pés inchados”, atado pelos pés quando criança, como uma rês a ser abatida, para que não se cumprisse a predição do oráculo. É no aprendizado passional e concreto, pelo sofrimento – um *gnóthi seautón*³³ por via patética – que, tal como o deus que morre para renascer, a Édipo será dado conhecer-se em sua constituição ontológica.

Por isso é que não se há de falar em determinismo quanto à previsão oracular. Apolo não tem uma função cibernética na saga edipiana, como um ventríloquo que falasse e agisse por intermédio de seu fantoche. Como afirma Kitto, comentando o *Édipo rei*, Sófocles não tenta fazer-nos sentir que um destino inexorável ou um deus maligno está a conduzir os acontecimentos. Mas faz-nos sentir, como em *Electra*, que a ação está em movimento, ao mesmo tempo, num plano paralelo e mais elevado.³⁴

Se a personagem pratica os atos condenatórios para seu destino em desconhecimento, por outro lado, como

frisamos no início destes escritos, sem sua incorrência na *hýbris* não poderia operar-se o cruel desfecho de *Édipo rei*: o protagonista, como personagem trágica, arquetípica e ideal, desde o momento em que lhe é revelado, ainda em Corinto, o vaticínio, não fugirá ao imperativo de a ele contrapor sua vontade de controle sobre seu destino. E este é o ponto em que a previsão oracular e o sentido ontológico da expiação edipiana se comunicam: o “plano paralelo e mais elevado” em que se desenvolve a ação trágica se faz determinar pela violação da *díke* por parte de Édipo.

Díke não pode ser traduzida por “justiça” senão defeituosa e redutoramente, porque esta noção está centrada no fator de retribuição moral. Em *Antígona*, ainda estaríamos numa parte da *díke* que coincide com o sentido de justiça moral, pois se, ao final da peça, Creonte é condenado por seus atos, é porque ele viola deliberadamente a *díke* expressa na lei não-escrita, que obriga os vivos ao cuidado fúnebre. Mas, em *Édipo rei*, que justiça poderia haver na expiação de alguém que desconhecia a natureza dos atos que praticou?

Em face dos atos praticados por Édipo na mais completa inocência, de nada importa se é “justo” ou não que ele tenha de expiá-los. Esta *retributividade* é a *díke*, não a justiça. Ainda que Édipo não soubesse o que estava fazendo, assim mesmo cometeu a *adikía*.

Muito embora isto ofenda o sentido comum de justiça, assim é a verdadeira face da experiência vital de todos os homens: atos que praticamos inocentemente ou não podem ter suas consequências funestas. Este é o momento no qual a vida volta a sua face que chamaríamos de cruel e, como tal, constitui a própria matéria-prima da tragediografia.

E é próprio da *díke* que alguém que constitui um enigma tenha de se decidir, assim como também é próprio da mesma *díke* que alguém que desconheça suas origens possa praticar atos que lhe tragam a perdição, possa incorrer na *hamartía*.

Esta é a razão pela qual a *áte* edipiana, muito embora tenha conotações morais pelo parricídio e incesto, não é originariamente um assunto concernente à moralidade: trata-se da encenação não só da saga humana, mas da própria realidade, ambas governadas simultaneamente pela *díke*.

Na configuração da *díke* acha-se implícito um *logos* que rege simultaneamente o mundo natural e o humano, e que é a própria determinação do “plano paralelo e mais elevado” com o qual se comunica a tragédia edipiana.

Tal qual se passa na cosmovisão dos pré-socráticos, onde o universo humano e natural não estão separados, a *díke* não precisa ser necessariamente moral, mas expressa uma ordem cósmica que, uma vez violada, exigirá a sua reparação. A idéia central deste *lógos*, e que se faz presente no processo gnosiometamórfico edipiano, é a de que o tempo vinga (*Kronos dikáxei*) seu desequilíbrio. Pois se Édipo é o próprio erro ontológico; se ele, que constitui o primeiro enigma, é também aquele que tudo quer controlar e decifrar, a começar por si mesmo e seu próprio destino, pode estar fadado a encontrar-se na ímpia solidão de sua própria ignorância, ainda que inocente em relação aos atos que lhe ocasionam a ruína.

Édipo, por via de seu trânsito metamórfico, deve expiar o desequilíbrio ontológico originador de seus atos, porque o *lógos* que rege a realidade, o mundo natural e humano, vive num jogo tensional e complementar de contrários.

Assim como o protagonista, no seu doloroso processo de individuação, não era quem se supunha; assim como não se podia continuar guiando somente pela luz excessiva de seu ímpeto decifratório, devendo aprender a caminhar pelas trevas; assim como a “verdade” que responderia à sua enigmática origem não se decifraria abstrata e intelectivamente, mas na patética (*páthos*) concretude de sua revelação ontológica (*alétheia*) –, do mesmo modo a estrutura da realidade obedece àquele *logos* que é permanente deveniência. A existência humana e a natureza falam empírica e veementemente a linguagem da unidade e complementaridade de contrários, expressa na ordem trágico-dionisíaca do mundo: luz e treva; amor e ódio; alegria e tristeza; bem e mal; vida e morte. Nem se saberia o que cada um desses elementos significa se o seu contrário não o dimensionasse. Como nos testemunha Heráclito:

Em nós, manifesta-se sempre uma e a mesma coisa: vida e morte, vigília e sono, juventude e velhice. Pois a mudança de um dá o outro e reciprocamente.³⁵

E aqui reside a razão pela qual a *adikía* edipiana, por ferir uma ordem cósmica, não é um problema somente seu: o *Cosmo* acha-se conflagrado. Na verdade, Édipo não é o único a sofrer na peça. Toda uma cidade tem a sua sorte em xeque. A peste – como fenômeno de ligação das esferas celestial e terrena – devasta Tebas e seus habitantes, e o corpo social se putrefaz pela áte do monarca.

A reestruturação da *dike* como fenômeno cósmico acha-se encenada, no conjunto das duas obras enfocadas, na

contraposição entre as divindades solar (Apolo) e das trevas (Fúrias). Em *Édipo rei*, Apolo preside a tragédia, a exigir do protagonista a reparação da *dike*; em *Édipo em Colono*, o cego ancião será recebido no bosque consagrado às Eumênides,³⁶ que acolherão o sofredor no seio da natureza. Édipo, que no auge de sua glória se fazia com orgulho somente guiar pela luz, como o próprio Apolo, e que após cegar-se cumpre seu périplo de expiação, purga-se da *adikía* reintegrando-se ao *lógos* cósmico.

Luz e treva irmanar-se-ão na trajetória edipiana entrelaçando a esfera transcendente (divina) e terrena (humana): este é o teor simbólico contido no fato de que Édipo, uma vez acolhido no bosque consagrado às Eumênides, na localidade de Colono, próxima à Atenas, sirva de oferenda e proteção a esta cidade contra os ataques estrangeiros.

Édipo em Colono tem sido amiúde considerada pela crítica uma peça de menor contrição cênica do que *Édipo rei*, pois seu desfecho não é o da dor lancinante, mas o da reconciliação do protagonista com a ordem trágico-dionisíaca da realidade. Todavia, somente uma leitura compartimentalizada e redutora não levará em conta que ambas são complementares, e, como tais, na tentativa de compreensão da cosmovisão sofocleana, devem ser analisadas simultaneamente. *Édipo em Colono* foi encenada pela primeira vez em Atenas, em 401 a.C., postumamente, vinte e quatro anos após *Édipo rei*, e constitui a última tragédia de Sófocles, escrita quando já contava mais de noventa anos. Razão pela qual nesta derradeira peça pode-se enxergar a expressão poética do fechamento de seu ciclo existencial, humanamente postado à espera (ou poeticamente forjando-a?) da extrema hora metamórfica.

Mais de dois mil anos nos separam

35 Idem (nota 24), fragmento nº 88, p. 41.

36 As Fúrias ou Eríneas (Tisfone, Megera e Alecto), cujo nome se evitava pronunciar, eram por antífrase também chamadas de Eumênides (benévolas).

37 Idem (nota 6), p. 195.

do autor e da pequena mas grandiosa parte de sua obra que chegou até nossos dias. Por tal motivo, numa época como a nossa, quando a confiança extrema na razão analítica como fonte de todo conhecimento "verdadeiro" seduz o homem contemporâneo em seu afã de controle e manipulação da realidade, talvez a reflexão sobre a tragédia grega soe aos incautos como mera curiosidade arqueológica, quando não, aos "novos bárbaros", como descabido anacronismo.

Todavia, a considerar-se que as tentativas de adequação de juízo não podem submeter-se a critérios exclusivamente cronológicos, devendo fazer-se conduzir, em essência, por uma orientação axiológica, teremos na expressão teatral surgida no séc. V a.C., na Hélade, não somente um perene painel da condição humana e das relações do homem com o mundo, mas em especial um manancial inesgotável de elementos críticos sobre a própria contemporaneidade.

O espaço de reflexão em que o presente se move constitui o desdobramento das questões que nos foram remotamente legadas. O mito trágico teatralizado se inscreve historicamente no embate entre uma *Weltanschauung* poética, de um lado, e um ímpeto de racionalização crescente da realidade, de outro, representado pela filosofia socrático-platônica, ambas visões disputando a pri-

mazia no seio da cultura grega. A História da Filosofia nos conta de quem foi a vitória.

Por isso, numa cultura como a nossa, que privilegia o saber científico-tecnológico, não raro usurpando a legitimidade de outras linguagens, e que conferiu à razão ares divinos, alçando-a ao trono de onde outrora Édipo se punha orgulhosamente a tudo decifrar, estejamos atentos à reversão hierárquica brutal que, segundo Dastur, repousa no fundo da tragediografia:

A tragédia expõe o retorno categórico, quer dizer, a conversão do excesso especulativo (o homem quer ser deus) no excesso de submissão à finitude (o homem abandonado pelo deus). O que está em questão na tragédia é a impossibilidade do equilíbrio entre o humano e o divino. Quanto mais o divino se aproxima do homem, mais ele se afasta como divino; eis a armadilha da familiaridade e o perigo da captação especulativa. Quanto mais o divino se afasta do homem, mais ele se torna autenticamente divino, abandonando ainda mais o homem.³⁷



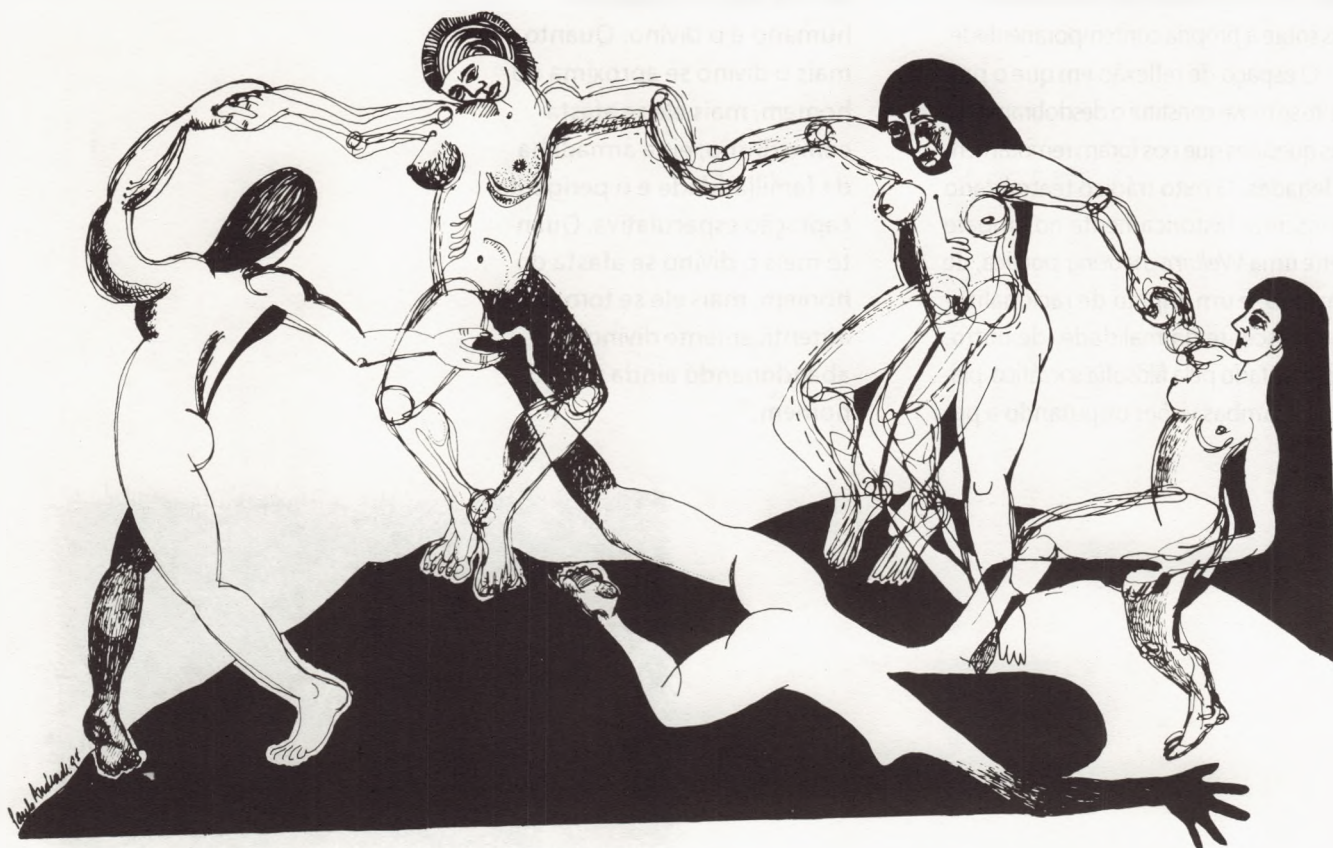
A Morte de Penteu

O EQUÍVOCO DO DIONISISMO CATÁRTICO

MARCUS MOTA

*De muitas formas se reveste
o divino;
muitas vezes agem os deuses
ao invés do que esperamos.
O que esperávamos não foi
cumprido;
e para o inesperado a divini-
dade descobre o caminho.
Assim termina o drama.*

Exodo da peça As bacantes, de Eurípedes.



Não é à toa que o nome de Dioniso volta e meia retorna, normalmente associado a uma necessidade de transcendência frente a determinado contexto histórico no qual um futuro alado melhor substituiria um presente exaurido, tudo fruto de um outro futuro que se esvaneceu. Dessa maneira, a ideologia dionisíaca transforma-se em prática apocalíptica, por meio da qual o subterfúgio a uma concentração liberadora e salvacionista torna-se a única salvaguarda contra um mal que pretende existir e ser provável. Dioniso irrompe como redenção irrefreável contra a circunscrição do homem. Por Baco, novamente detemos nossa potência negadora de todo e qualquer limite.

Como é tão módico e circunstancial este nosso deus embriagado de aplicações esfuziantes e soteriológicas, Dioniso comparece hoje como um referente que se pode tomar à mão. Denomina, na estrutura da subjetividade moderna, um tipo de comportamento racional niilista que se esforça, contraditoriamente, em estabilizar as emoções. O excesso é administrado como exceção programada, um ritual sem mito que mistifica certa excelência humana – sua virilidade de predador. Dioniso é o auto-elogio da raça que inventa pílulas antialérgicas para sua primitividade já floreada. A essência da experiência dionisíaca de liberação, em todas suas formas modernas, doa-nos a imperiosa subjetividade que não se modifica de modo algum. A danação é um prazer.

Bem diferente disso é a realidade com a qual nos deparamos ao compreender o deus da tragédia grega. Aqui, a solicitação de Dioniso se faz diferentemente. Como regedor dos festivais dramáticos, o culto a Dioniso evidencia um intercâmbio no qual não se registra aquele aparato de hierarquia do consumidor de imagens para com seu “credo”. A subjetividade está sujeita ao aprendizado do que põe em risco e abertura.

Como obra, é na peça *As bacantes*, de Eurípides, que esse intercâmbio entre a natureza do deus e a vivência do homem torna-se mais explicitado. Desde o título, nota-se um dos mecanismos básicos de irrupção da verdade dionisíaca no mundo mortal: o deus surge descentradamente, não é o foco mesmo de seu surgimento, ou, ainda, a luz que dele emana irradia-se multiperspectivamente. É por meio das cultuantes de seus mistérios que ele se revela, desvelado, pois, em uma

Marcus Mota

é escritor e professor do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB e autor de “A idade da terra”, “Imaginação dramática” e “Ler e depois”

mediação. Dioniso é no acontecer
vário e intenso da frenética dança de
suas acompanhantes rituais. Ele se
concretiza na personificação
desfiguradora que atinge as bacantes.
Dioniso, desse modo, não é deus
acósmico, abstrato e conceptual. Ele
necessita do corpo, arrastando seus
seguidores para uma irreversível
experiência que modifica quem dela
participa. A dança das bacantes é um
medium para os signos de uma
metamorfose complexa: o *cultuante*
assume o destino de plasticidade do
deus, concretizando o rol de
ambivalências que este destino
possibilita, ao mesmo tempo que,
após, sua identidade individual vê-se
confrontada com um radical rapto e
desestabilização. Um ritmo de personi-
ficação/despersonalização acomete o
cultuante que se inicia nos mistérios da
constituição do saber de si, via
imagens violentas e inolvidáveis.

Mas vejamos a peça de Eurípides.
Estruturalmente, temos um conjunto
de episódios entrecortados pelas partes
corais das bacantes: prólogo (monólogo
de Dioniso), párodo (coro das
bacantes), episódio I (Tirésias, Cadmo e
Dioniso), estásimo (canto coral das
bacantes), episódio II (esticomitia entre
Penteu e Dioniso), estásimo (coro das
bacantes), episódio III (Dioniso/coro,
Penteu/Dioniso, Mensageiro e
esticomitia Penteu/Dioniso), estásimo
(canto coral das bacantes com
contraposição de vozes), episódio IV
(Dioniso/Penteu em interlúdio cômico-
irônico), estásimo (canto coral em
contraposição de vozes), episódio V
(Mensageiro com a morte de Penteu),
estásimo (curta lamentação entre canto
e palavras) e êxodo (Agave, Cadmo e
Dioniso).

O PRÓLOGO DA PEÇA

A brencia-se *As bacantes* com
o prólogo de Dioniso. Neste
momento tipicamente euripidi-
ano, temos a técnica de apresentar uma
imagem do espetáculo antecipada, sele-
cionando os traços que posteriormente
serão mais dramatizados. Privilegia-se, ini-
cialmente, o reforço da memória do deus,
ao se ofertarem aspectos primordiais de
sua origem e culto, retomando as práti-
cas genealógicas da tradição épica. Filho
de um imortal (Zeus) com uma mortal
(Sêmele), Dioniso se estabelece como o
deus do paradoxo impossível de ser ne-
gado, visto que incrustado na sua filiação
fatal. Seus mistérios realizam a
excessividade inebriante das lamentações
fúnebres e dos rituais orgiásticos como
verdades complementares de uma exis-
tência que se manifesta nos extremos
conjugados.

Contrariamente a esse culto eis a fi-
gura de Penteu. Opondo-se aos designios
sagrados, seu papel nesse teatro será de
ratificar a irreversibilidade da irrupção
divina na constituição do sujeito defron-
tando-se com seus limites, e o maior
deles, o limite de si mesmo. Da mesma
maneira que o próprio deus irrompe
descentrado em seu próprio culto e é
morto em seu próprio ritual, deve o ho-
mem experimentar e realizar um assalto
à sua individualidade, reorientando sua
perspectiva sobre o mundo (e sua finitude
transparece como dom e obra nos quais
algo aflora para além do que se conhe-
cia ou se pressupunha como final, aca-
bado). Caberá a Penteu não o papel de
adversário de Dioniso, mas condição
mesma de possibilidade do divino
ambivalente. Penteu é condição de pos-
sibilidade de Dioniso. Dioniso só o é en-
carnado, personificado. A recusa de
Penteu só realça o ajuste dionisiaco. Nesse
momento de extremos, extrema-se a cer-

teza da impossibilidade última, mor pos-
sibilidade; na vida, latente está a meta-
morfose. Como as bacantes, Penteu
aguarda acoplar uma transcendência à
sua imanência.

PÁRODO

E entram as bacantes. Elas são a dan-
ça que plasma a paixão do deus
morto em sua própria festa. O
infinito prazer da vida retoma a interrup-
ção fatal. Nesse párodo, prévio da
contracenação, elas são o advento da
dança e das palavras que medeiam ce-
nas. As bacantes cantam e dançam in-
vocando o deus, conclamando os que
em volta estão para o culto. Fórmulas
rituais sacralizam a reciprocidade dinâ-
mica entre os cultuadores e o divino, ao
mesmo tempo que certos comandos
impressos e perceptíveis nas falas-gestos
encaminham os movimentos do coro.
Recuperam-se as imagens de Dioniso,
genealogia iluminada pelo duplo nasci-
mento primevo. Sendo mortal e imortal,
agora o vemos duplamente nascido, sen-
do duplo de um ser já duplo, desdobra-
mento que engendra um circuito
espiralado que remete constantemente
para a precariedade de uma ilimitação.
Por isso, mudam os comandos. Frente a
essa excessividade germinal, a
congenialidade dos cultuantes. Saltando
entre os montes, as bacantes colhem e
recolhem os signos da viragem, do mun-
do transtornado em sua abundância.
Fende-se a terra e brotam leite, vinho e
mel. A insaciável vertigem faz ver os abis-
mos em flor – de si mesmo, o que se
solicita para ser. A atividade
antrocsmogônica de Dioniso não se
apreende senão no inexaurível. E as
bacantes dançam e cantam com tirsos.
Eis o que é o tirso: uma cana oca na
qual se alocam ramos exuberantes de
hidra (planta com veneno). Antes da

entrada da humanidade de Penteu, Dioniso intensamente demonstra-se.

EPISÓDIO I

Em seguida, no primeiro episódio, dialogam o profeta Tirésias e Cadmo. Idosos, ambos prezam as festividades báquicas, confirmando-se como guardiães da tradição, da memória mítica na cidade. Apregoam a verdade de subjugar a esfera humana à potência divina. Tirésias convida Cadmo para prestar honra a Dioniso, seguir as bacantes em sua desabalada carreira e possessão, o que os torna jovens. A vertigem dionisiaca devolve a experiência com as origens, com a renovação da vida.

Enquanto isso divide-se a cena, a perspectiva do drama, ao entrar Penteu. Contrapondo-se à adventícia alegria dos idosos, Penteu profere sua confissão de descrédito e desvalorização aos cultos báquicos. A modernidade do jovem tirano nega a primordialidade do novo deus.

A atividade de expurgar o sagrado do seio da cidade, efetuada por Penteu, relaciona-se a seu redutor entendimento do que é o ritual dionisiaco. Assim como ele julga o culto por traços periféricos (sexualidade, ócio e farsa, “virtudes” incompatíveis com a cidade amuralhada, com a subjetividade imperiosa), da mesma forma comparece Penteu exteriorizado quanto à verdade dionisiaca. Como caçador da transcendência, comporta-se ele monovalentemente, aprisionando as ambivalências, cercando-as com as grades que tudo sujeitam a seu controle e domínio. É preciso preservar a cidade e os que nela habitam dessa irracionalidade afetiva. Encerrados em suas posições-lugares, os indivíduos devem repercutir a ordenação da *pólis*.

Por isso, eis o espanto de Penteu ao

ver dentro do próprio palácio guarida para Dioniso. Do descrédito e perseguição, chegamos, nesse momento, ao furor e ao ridículo. Penteu defronta-se com o profeta tornado agora adivinho mentiroso e com Cadmo, esposo de sua mãe, insensato e tolo velho. As cãs não protegem da loucura de Baco. Não há idade para Dioniso, incontrolável instância que subverte o mundo.

Contrariando as reduções e incompreensões de Penteu, que nada sabe dos deuses (logo, pois, nada sabe de si mesmo), Tirésias, cego que vê e interpreta o que os outros ignoram, arrazoa, em seguida, contra a desrazão do jovem tirano. A audácia e o vigor da palavra inquisitorial do jovem soberano efetivam táticas que não colocam em questão o ponto-origem de suas ordenações *a quem* das práticas, o sujeito dos processos. Escondido por detrás dos imperativos, encontra-se cativo aquele que é dirigido por sua obsessiva idéia sem contraprova.

Tirésias, então, lança luzes a respeito do horizonte cultural que sobredetermina a *pólis*. Não adianta combater Dioniso e enclausurar-se no desconhecimento da primitividade desse “novo Deus”. Dioniso personifica as matrizes míticas da cultura humana, cifradas no culto à grande deusa assassinada, da qual, de seu corpo cultivado, brotam os frutos da terra. É necessária a morte de um deus para que nasça o mundo. Vertido como oferenda, seja no vinho, seja em suas imagens, Dioniso encena-se como modelo arquetípico da complexidade real de nossa personalidade, na qual a morte acena como possibilidade, a finitude humana como produção. O extremo de extremos que é um deus radicaliza-se ainda mais na imagem de um deus que morre. Assumir o destino dionisiaco é compreender a dialética limite-liminar que comanda nossa existência, eliminando

toda e qualquer transcendência vazia, disposta a preservar intacta uma subjetividade que se desconhece e se despotencia nos ditames regráticos de uma ordem imponderável e impermeável. Dioniso trabalha com o que já se é, nada acrescenta ou diminui que já não esteja potencialmente no homem.

Por isso, a loucura dionisiaca só o é para os que não cultuam, para os que não compartilham dessa modificação de sua individualidade. A desmesura das bacantes é o horizonte configurador, a intimidade com seu limite. Loucura é ser outro sendo (e nem tanto) o mesmo.

A loucura dionisiaca, pois, é sabedoria, a compreensão mesma da constituição do sujeito. O roubo hiperbólico ilumina e esclarece as possibilidades de ser. Contudo, ser já é, desde já, a revelação do que se é. Desse modo, Tirésias caracteriza a perspectiva redutora de Penteu que difunde a essência de Dioniso como uma experiência negadora dos limites. Tirésias responde às acusações de Penteu confirmando que no frenesi báquico jamais se corromperá a mulher prudente. Ou seja, o evento de Dioniso na vida de seu cultuante especifica uma disponibilidade da pessoa. Do vazio, só o vazio pode falar. A excessividade individualiza uma intensão que se transmite em intimidade com o desejo disseminante. O que se manifesta guarda reverência com o que o originou.

Cadmo mesmo retoma as reflexões e vaticínios de Tirésias. Convidando Penteu a ir com eles celebrar o culto, mostra que a razão sem razão arrazoa quando desconectada desta verdade que é a verdade mesma do indivíduo: cada um é matéria-prima de seu horizonte destinal. Eis um *logos do pathos* que doa voz e sentido para a medição compreensiva do sujeito em sua virtualidade. E toda virtualidade precisa ser concretizada.

Encerrando esta cena, Penteu refuta

completa e totalmente esta sabedoria dos mais idosos. Entrechocam-se aqui dois movimentos: o incremento da argumentação que ilumina o que Dioniso é, feita para convencer Penteu, e o aumento da aversão deste por Dioniso. Podemos afirmar que neste exato momento do término do primeiro episódio, Penteu encontra-se o mais dilatadamente possível distante de Dioniso. Como ser da recusa, ele dirige agora seu veto não mais para os seus companheiros de palácio. Agora busca a raiz de tudo isso – o próprio Dioniso. O drama vai justapor em cena a dissimulada figura do deus que descentraliza os sujeitos e a subjetividade ditatorial de Penteu.

ESTÁSIMO

Antes desse confronto, que começará no segundo episódio, temos o estásimo do coro. Nele, novamente em forma de hino, fazendo as passagens e os presságios de cena, as bacantes cantam o princípio feminino mítico primordial, atualizando a memória do sagrado, o futuro do passado tornado *medium* interpretante do Homem. O Homem é recuperado em sua finitude radical, saber que apreende a brevidade da vida como metáfora factível. Transformar a epifania de Dioniso na vida humana em saber significa que o conhecimento é reflexivo, conhecer é conhecer-se. Dar significado a Dioniso é compreendê-lo como ciência. E a total e aberta entrega do coro a Dioniso, ao fim do estásimo, aponta para uma inabalável certeza da potência dionisíaca frente à prepotência de Penteu. Eis novamente uma das técnicas de Eurípides, ao fornecer um ritmo de representação rígido, que se autofortalece com o passar do tempo, uma antecipação crescente que se torna anticlímax.

EPISÓDIO II

Aqui debatem duas realidades inicialmente imiscíveis. Cativo está Dioniso pelas mãos do rei Penteu que será cativado, mais tarde, pela sedutora vertigem sagrada, mesmo que não a compreenda. A dramatização desse encontro nos mostra o seu sentido mesmo: ocorre um estranho debate no qual não há interação verbal. Retomando a prática da esticomitia, há uma disparidade total entre as perguntas de Penteu e as respostas de Dioniso. O interrogatório repercute não-respostas que mostram a pertinência de cada um dos contendores. A tentativa de obstruir e destruir o mito, por parte de Penteu, encontra seu obstáculo maior em Dioniso que não cede ao plano imediatista de seu adversário. Nota-se a contínua disparidade entre as esferas de ambos, promovendo o debate à concretização de linhas de tensão por meios das quais se avista uma contradição insolúvel e esclarecedora. O forte rei vê-se destronado por respostas dissimuladas que tangenciam outra realidade que a intuída pelo apedramento da subjetividade. Algo escapa ao controle das representações, objetivadas por Penteu. Temos uma reviravolta da referência, na qual o fraco cativo se fortalece em sua extremada posição, ocasionando a ira do rei, componente de sua ruína. Ao utilizar afirmações nas quais o enunciado aponta para a decifração de sua enunciação, Dioniso nos incita a reconhecer os signos do sagrado por entre as frestas da ordem, evidenciando a complexidade dos fenômenos.

Vamos nos concentrar mais neste ponto. A palavra surge no teatro, e o teatro ocidental com ela, proporcionando uma nova experiência da linguagem. Da palavra-ato, personificada nos rituais, temos agora a palavra-cena. A palavra-ato torna palpável e identificável o me-

canismo constituidor da memória da raça, ao relacionar um conjunto de referentes para o sujeito, por meio dos quais são constituídos seus vetores de ação, emoção e pensamentos. Cifrado em exemplaridades, a palavra-ato fornece uma mímese do modelo possibilitador do que se é e do que existe. Seu universo de assentimento transparece como adesão a um princípio cosmogônico que doa existência às coisas e as pessoas. O mundo a se diferenciar unifica-se em uma identidade.

O que é a palavra dentro desse mecanismo senão um ato formular que revigora seu princípio originador e originante? A rigidez formular convive bem com as mutações históricas e com os registros dos momentos – as aplicações. O delineamento até formal de sua estrutura predicativa perdura por entre as variações de ânimo e de contextos. Porém, com a crise do que se acredita, com a reproposição das modalidades de efetivar realidades, o formular perde seu vigor ao perder sua condição básica e necessária: haver uma comunidade que dele se sirva. A coisa mais abstrata do mundo é um culto sem deus, ou uma religião sem seguidores. A crise da relação personativa com o modelo arquetípico, que precisa ser instaurado de outra forma, doa a morte da palavra-ato.

A morte de uma implica o nascimento de outra. A palavra-cena transparece como ato imaginativo concreto. Este ato dispõe a linguagem a possibilidades expressivas que, utilizando-se de potencialidades mesmas de quem fala, oferecem uma compreensão criadora sobre os meios de construção de significados de que dispomos. Palavra, canto e gesto apontam para o Outro do sagrado que é o Homem. Se Ésquilo preconiza as imagens que a palavra encena – natural caminho de se transformar a palavra-ato

do mito em palavra-cena do drama –, a partir dele a palavra encaminha-se para revelação do sujeito que emerge na linguagem, o que demonstra ser a linguagem mesma o sujeito da fala. As *bacantes* de Eurípides corrigem certa miopia interpretativa do próprio Eurípides que procurou, em alguns momentos, oferecer a independência da linguagem mesma em relação a tudo o que é ou existe, abstração racional que dando as razões não avalia nem leva em conta o que arazoa.

Nesse momento da discussão, o ímpeto argumentativo desmistificador do que escapa à estreita circunferência dos pressupostos redutores de Penteu vê-se implodido em sua foz-nutriz. A pergunta por aquilo que é, sem que se participe do que isso seja, necessariamente encontra aqui sua impossibilidade. O mero ato de perguntar sem questionamento do que e de quem se pergunta, homogeneizando os comportamentos lingüísticos a uma predicação unívoca e simplificadora, não consegue apreender um saber que não se confina na moldura exclusivista de uma verbalização. As perguntas de Penteu, em sua raivosa e renovada obsessão de domar o que não cede, se esquecem de perguntar o essencial, recusam-se a perguntar a si mesmas. O sonho da evidência previdente frutifica na profecia de seu desassombro.

Pois o que quer saber Penteu com suas perguntas senão a posse dos meios para impor seu palácio, seu trono, sua figura no mundo? Perscruta e esquadrinha de onde veio o deus, como são seus mistérios, como é o deus, recebendo em troca palavras que para ele não dizem nada, que não se encaixam nos pressupostos mesmos da inquirição.

Agora Dioniso. Note-se que os duplos sentidos aqui, as ambivalências e

ambigüidades não se encaixam no que convencionalmente se utiliza como recurso de estilo. O duplo aqui é o de um desdobramento. As respostas desse estrangeiro oferecem o sagrado em sua dissimulação dirigida (a natureza ama esconder-se, não disse Heráclito?). Dioniso responde para Penteu, retribuindo a pretensa dessacralização do rei com a denúncia de suas intenções de poder. O nada de Dioniso é o que Penteu não quer ver – o seu *si-mesmo* revelado, o que lhe causa horror, horror da vacuidade de suas falas, de sua ortodoxia unilateral. Dioniso penetra no palácio da personagem Penteu e sobe suas escadarias, vendo de que é feito. O deus vai se apoderando pouco a pouco do rei, através das mesmas armas de que ele se utiliza. Tão longe ficam os objetivos de matar os deuses, tão perto sobram as faces empalidecidas de Penteu. Dioniso travestido de estrangeiro diante do onipotente senhor do palácio encena para o palco o incrível desconhecimento do que temos próximo de nós, e que, pior, ainda é negado, com toda veemência e sem nenhuma persuasão. Diante dos seus olhos, na prova mais cabal que ele mesmo queria, tem Penteu o deus e não o vê, cego por ignorância, e não cego por tanta luz, como Tirésias.

Finalizando esse primeiro embate, Penteu manda prender o estrangeiro Dioniso, única forma de mantê-lo distante. Sendo o mais forte, é também o mais sábio? O engenho de Eurípides justapõe ao término da cena duas falas que bem encetam o conflito, nos fazendo ver como Dioniso vai moldando Penteu a partir do próprio Penteu:

“Dioniso: Não sabes o que dizes, nem o que fazes, nem o que és. *Penteu:* Meu nome é Penteu. Sou filho de Equíon e de Agave.”

ESTÁSIMO

Novo estásimo. As bacantes, confirmando a autonomia de seu coro, investem sua presença de aspecto ritual. Temos uma invocação em forma de lamento, o que só realça a dominância dionisiaca. As bacantes, ao cantarem “para onde conduzem os coros, ó Dioniso portador do tirso”, não somente marcam a inquietação frente à prisão de seu deus. Sempre lembrar que para elas, em sua possessão, o deus não está atrás das grades, mas no que vêem e agem. As bacantes, a partir desse momento de súplica, atualizam a potência dionisiaca como guia e agente sobredeterminador. Elas esperam os motivos e as razões do deus para atuar. Em seu drama estático de canto, os sentimentos encenam a vontade de mais se ir além da prisão dos sentidos e das interpretações. Elas preparam o caminho para a irrupção de Dioniso, além das estreitas circunscrições.

EPISÓDIO III

A atenção pretendida pelo coro, o objetivo de seus lamentos, encontra o alvo no episódio terceiro. Aqui dialogam o deus e as cultuantes, encontro da sagração do alcance da potência divina sobre todo e qualquer obstáculo. De dentro do palácio escutamos a voz que clama, chamando suas seguidoras. O diálogo entre o deus encerrado e as bacantes apreensivas retoma o lirismo coral insuflador das tragédias, que distribuía as imagens do surgimento do deus e de seu domínio. Rito e drama aqui dialogam em sua encenação de origens.

E o conúbio de Dioniso com as bacantes parteja o Terrível. A terra treme, fogo sai de seu ventre, rutila o céu riscado do fogo do raio e as paredes caem. Abalando os fundamentos cósmi-

cos e humanos, brota a vida que repressa estava. Caem os envolventes das coisas para que se veja o que verdadeiramente as sustenta. A prisão do deus só realça a sua magnitude.

Mas o terrível doa a possibilidade de fazer-se crível no seio do mundo. Liberto Dioniso, por si mesmo, ele não foge. Há Penteu ainda. Este, em meio, à confusão dos elementos, em vão luta desesperadamente, o pequeno homem em seu sonho ridículo, em sua ilusão da vontade contra um touro e, após, contra uma visão, frente à qual desfere sem sucesso sua espada. O caçador de deuses transforma-se, transtornado, em trespassador de formas brilhantes no ar. O que há diante de seus olhos sucumbe como o que está em seu coração. Extenuado como um Quijote com suas quimeras, Penteu espanta-se com o prisioneiro defronte. Penteu só quer explicações mas só encontra perplexidade. É hora de ouvir, de alterar seu modo de habitar a terra. É hora de ouvir o que o mensageiro, que abruptamente aparece, tem a dizer.

A chegada do mensageiro retoma a técnica da multiperspectivação. A verdade contada e não vista projeta para a palavra a função de mediadora entre o palco e a platéia. Nada acontece em palco senão a presença figurada da linguagem que fornece para a recepção o campo de referências a ser assumido pela imaginação. O relato não substitui as ações. Antes, vincula a recepção à primordialidade onírica do espetáculo. Não é dado, e sim construído. Os vários relatos atualizam o aspecto da descontinuidade por meio da qual se fundamentam o que se representa e o modo como se relacionam os eventos. Cada presença é um corte que ao mesmo tempo desenvolve sua linha de tensão e dialoga com as outras tensões. O mensageiro interrompe a cena e dentro dela projeta um imaginário. Estamos em

dois tempos: um, o das personagens que já estavam em palco – Penteu e Dioniso; outro, o das bacantes nos olhos de quem escuta o relato. Fazer ver as personagens, fazer os personagens se movimentarem em sua linha de tensão é realizar a abertura para o público.

Note-se, ainda, que os cortes são bruscos, não preparados, o que desloca a atenção para a interrupção mesma, para a sensibilidade que identifica momentos diversos estruturando o espetáculo. O seguir da peça se fará na visualização desse ritmo que perdura por entre as cenas, e não do seguir da sequência narrativa.

O mensageiro fará Penteu ver a irrupção do sagrado que violentamente nos é proporcionada pelas bacantes. Estas metamorfoseiam sua plasticidade feminina em novos signos do terrível, apresentando-se como contraponto sensível do raio que feriu o céu e fez tremer a terra. Os mistérios dionisíacos se traduzem no hiperbólico concerto de uma imanência atada a uma transcendência. O ato que reúne esses elementos cifra-se no *sparagmós* (despedaçamento ritual) que elas efetivam. Após acordarem de sua embriaguez, fazendo irromper da terra uma fonte de vinho, as bacantes se arremessam a um rebanho, desmembrando os animais. Esta operação retoma as imagens-atos dos cultos, sendo que o próprio Dioniso é esquartejado, sacrificado em seu próprio ritual. O *sparagmós* é a violência sacrificial na qual o animal vivo recebe os signos da morte. Participar do *sparagmós* é envolver-se na experiência extrema dos limites, cifrada no paradoxo maior de uma morte em vida. A violência do ato acopla-se à intensidade da contradição. E dessa vida e dessa morte o diferencial da diferença, a compreensão de uma complementaridade irreversível e concreta que doa a especie-

sura do horizonte existencial de nossa carnadura. Na agonia é que se está mais vivo. A luta do animal em não morrer vivifica-o. A morte acontece pouco a pouco por entre as fibras e os pedaços da carne partida. Do que não havia, surge o que já deixa de ser, mesmo sendo em sua vigorosa precariedade. Nasce a morte de um cadáver que se adia.

Mesmo assim, Penteu continua a recusar a presença do sagrado no mundo. Quanto mais intensas e violentas se tornam as epifanias do deus, mais rígida e determinada também se dá a resistência do mortal, mimetizando o rebanho agonizante.

Mas com a saída do mensageiro o diálogo entre Penteu e Dioniso toma nova direção. Incrementa-se a persuasão. Desde que Penteu ceda, algo de novo pode acontecer. "Essas mulheres posso trazer para ti", confia Dioniso. O deus recolhe os desejos de Penteu e os reorienta para suas intenções de utilizá-lo como instrumento da revelação do sagrado. Dioniso *pode*. Assumindo o papel de guia, iniciando o mortal em seus mistérios.

AS APORIAS INTERPRETATIVAS DO DIONISISMO CATÁRTICO

Dioniso mente para Penteu? Se o sucesso da sedução implica o ilusionismo, então nosso é o equívoco em refutar todo o aspecto catártico de Dioniso. Chegamos a um momento fulcral para nossos comentários. Tradicionalmente atribuem-se a *As bacantes* o julgamento e a punição dos que acodem opositivamente ao componente religioso da cultura. Dissolvem-se as ambivalências e pluralidade de significações da peça, motiva-se tal reducionismo interpretativo em trabalhar com uma esquemática e geral polarização, como a de uma farsesca luta de

contrários entre o bem e o mal. Mas a *irrupção da violência dionísia* e a *morte sacrificial de Penteu* nos induzem a *refutar um dualismo narrativo*. Novamente: Dioniso mente para Penteu e este, enganado, é punido? A morte de Penteu é o castigo por sua soberba em relação ao sagrado e a mentira a única maneira de Dioniso alcançar a vitória?

O punido Penteu e o ilusionista Dioniso apontariam para a catarse popular que, além e aquém de toda e maior complexidade, alcançaria seu prazer contemplativo no bode expiatório envolto em um simulacro de realidade. A eliminação de um único membro da comunidade, do rei intempestivo e ludibriado, seria a purgação de todos os males que o poder impõe. O recurso ilusionista é o único meio de intervenção na dura realidade amuralhada e segregada. Matar Penteu é ancorar em uma outra realidade que não esta. A ficção é a fantasia carnavalizada do poder reversível, que existe somente em desejo.

Contra tudo isso, é preciso lembrar que, se Penteu é o protagonista da revelação de Dioniso, Dioniso mesmo nada mais é do que a pergunta desveladora de Penteu. O deus não existe sem a personagem. A imaginação dionísia dramatiza o ritmo assimétrico de uma diferenciação que se faz a partir da reorientação de um material prévio. Um olhar unívoco e onívoro apenas vê os momentos isolados e compartimentados por meio do nexo simplório da variação ilimitada e aporética dos signos. O olhar reversível, que medeia o que vê com o que se defronta consigo, vê o *agon* de palavras e imagens entre Penteu e Dioniso como o diagrama das tensões de uma manifestação que de si mesma toma os modos de acontecer. A figura Penteu-Dioniso, especularizada na fala do mensageiro e o anúncio do *sparagmós*, é distendida no interlúdio cômico do epi-

sódio IV (no qual Penteu torna-se uma bacante, rei vestido de moça – última aparição sua antes de morrer, no episódio V, morte apresentada novamente pela fala do Mensageiro, igualando o *sparagmós* dos animais com o *sparagmós* do rei).

São, entretanto, somente as inverossimilhanças do esquema catártico contraposto à realidade teatral da peça que nos legitimam tomar diverso caminho interpretativo. O drama agora se transfere para a compreensão. É Penteu tão tolo para ser enganado e a platéia tão ignorante para não perceber a dinâmica personativa do módulo Penteu-Dioniso?

A tentativa de normalizar a recepção do módulo Penteu-imaginativo cai por terra frente à excessividade das violências e das ironias que a linguagem atualiza como forma de expressar a realidade dionísia. Penteu morre como morre Dioniso e sua conversão ao deus, sua metamorfose, encontra-se no despedaçamento ritual destruidor de toda e qualquer matéria absoluta; a imagem consagrada da *logopatía* de Baco.

Em virtude disso reivindicamos um dionisismo não-catártico, imune ao ilusionismo de uma irracionalidade artística que brota sem a compreensiva modificação de quem participa do festival. No teatro da história, esta moderna irracionalidade programada é a contrarresposta à Grécia iluminista, à Grécia racional(isti)zada de dois mil e quinhentos anos atrás. Contudo, e se descontruíssemos o Iluminismo helênico, negando o rendimento hermenêutico da pretensa sensibilidade sem passado de nossos tempos? O logos contra o *mithos* na Grécia preparou nosso *pathos* contra o *logos*? Dioniso é a solução para nos livrarmos do peso da história e... criarmos a vida, reinventando-a?

Para nós, há a insuspeita verdade de que essa invenção do Dioniso aflora como

um simulacro para o beco sem saída do divórcio entre tradição e razão. Dioniso não é esse dos clichês. Ele nos saúda, no adiantado de sua ausência, como psicologismo barato das individualidades informes a si. A bacanal finissecular avista o apocalíptico escape com o questionamento da história de suas simulações tornadas mais efetivas que o alvo de suas projeções. Continuamos modernos, a esmo da memória, centrados no prazer da danação.

E Dioniso, quem foi? O inquietante interrogatório que se personifica, que realiza a pessoa nesse relatório que nos desafia: *de que tu és feito?*

A catarse não consegue purgar a radicalidade das experiências tornadas constituição imagética da pessoa. Rostos e corpos avançam por sobre as ruínas da egolatria. A explicação ontológica é substituída pela dramatização figuradora. Dioniso cifra a plasticidade da persona nos ritmos de sua auto-realização. Onde havia um eu, agora há uma seta e uma interrogação. Penteu é o herói do dionisismo não-catártico. Dioniso, o sempre estrangeiro no horizonte hiperbólico que nos interpela. Nenhuma racionalidade ou irracionalidade conseguirá eliminar ou aplacar o encontro com o módulo Penteu-Dioniso, parêntese inseparável.



Teatro Prisão e Cidadania



Paul Heritage
é professor da Universidade de Manchester

Ilustração: Fernando Lopes

A punição tem sido sempre representada de uma forma teatral. Foucault inicia sua análise do sistema penal em *Vigiar e punir* dando especial importância à encenação da punição do regicida Damiens em 1757. A narrativa contém uma descrição detalhada de seu corpo sendo despedaçado por quatro cavalos – número que teve de ser aumentado para seis quando os quatro primeiros não conseguiram desempenhar sua tarefa de rasgar seus membros em pedaços. Os cronistas são cuidadosos em registrar por quanto tempo o infeliz Damiens era ouvido gritando. O horror da punição era igualado ao horror que o crime provocara e ela era executada para uma platéia que sabia valorizá-la. Não é tanto o efeito no criminoso que está em questão (embora seja ele claramente considerável), mas o espetáculo da punição é que é importante.

O foco principal do sistema de justiça criminal moderno transferiu-se da ação do crime para a natureza do criminoso, e dessa forma o espetáculo da punição mudou. O que Foucault esboça em suas obras sobre o poder dentro das instituições penal e psiquiátrica é uma transição, do tempo em que a lei penal consistia somente no delito e na pena, para a criminologia contemporânea, que reconhece o crime e o criminoso. O crime apresenta-se agora menos importante por ele mesmo que como um meio de se compreender o criminoso – um sistema no qual a justiça legal “tem, pelo menos, tanto a ver com os criminosos quanto com os crimes” (Kritzman 1988: 128). A função de um espetáculo de punição é bastante evidente na execução de Damiens. Como isso é traduzido para o espetáculo penal contemporâneo e qual papel os carcereiros modernos na prisão assumem ou representam no contexto do propósito ideológico modificado do processo de encarceramento? Como participamos dos mecanismos de repressão e há alguma possibilidade de se operar fora desses paradigmas? Podemos não estar abrindo carne com ferro em brasa, entretanto que outras cerimônias encontramos dentro do sistema penal? São essas questões que quero tornar centrais no exame feito neste artigo.

A fim de levantar essas questões focalizarei um trabalho do Centro TIPP – Centre for Theatre in Prisons and Probation (Centro para Teatro em Prisões e Condições) que a Universidade de Manchester vem realizando no

Brasil nos quatro últimos anos. O Centro TIPP foi fundado em 1992 para coordenar e apoiar o trabalho teatral em prisões e condicionais no Noroeste britânico. É um centro de pesquisa e treinamento assim como de passatempo para um grande número de profissionais do teatro e trabalhadores do sistema de justiça criminal. O centro TIPP dirige uma variedade de programas que se concentram em comportamento delituoso. O trabalho tem se desenvolvido de modo a atender ao clima ideológico e financeiro. Assim, nos últimos cinco anos temos idealizado e dirigido programas em resposta à procura e às necessidades observadas no sistema de justiça criminal britânico. É difícil livrar-se da influência do local onde se originou a produção e resistir ao discurso-padrão do trabalho no qual o Centro TIPP embarcou. Os projetos brasileiros têm dado, dessa forma, a oportunidade de distanciar, reexaminar e dar novo enfoque ao trabalho que o Centro TIPP está fazendo na Grã-Bretanha.

Os primeiros estágios ocorreram na futurística capital Brasília, no complexo penitenciário federal chamado Papuda – uma palavra que as crianças brasileiras usam para indicar o barulho que um peru faz. Os britânicos dificilmente fazem melhor quanto aos nomes que dão às prisões, como Wormood Scrubs, Risley e Strangeways, evocando imagens horríveis. Papuda recebeu esse nome quando estava sendo construída perto de uma grande fazenda de criação de perus, que se tornou agora uma vasta comunidade agrária nas terras do cerrado que cercam a capital brasileira. A prisão pode não ter capital suficiente mas certamente não lhe falta espaço, ocupando uma vasta área que torna indispensável o uso de um carro ou cavalo para o percurso entre seus vários locais. Há três prisões no complexo no qual estão retidos aproximadamente 1.400 homens e 75 mulheres. Eles estão divididos entre prédios de segurança máxima e semi-abertos.

Ao entrar na prisão pela primeira vez, o prisioneiro recebe uma cartilha. Ela começa com uma carta do chefe do sistema penitenciário federal, coronel Flávio Acauan Souto, ao prisioneiro. Quarenta anos no exército brasileiro, coronel Souto é um homem formidável e foi meu guia na Papuda quando eu visitei o Brasil pela primeira vez em 1991. Então deixemo-lo ser nosso guia.

Você

Quem é você?

Você é um prisioneiro deste estabelecimento penal. A sociedade geralmente o chama de prisão.

O que é uma prisão? Por último, o que você é?

Você é alguém que cometeu um ato ilícito; você foi julgado e condenado a uma pena que restringe sua liberdade. Você é alguém que a sociedade, por meio do sistema judiciário, resolveu isolar temporariamente da sua vida normal. Atenção: temporariamente.

O que a sociedade espera de você? A resposta é simples e direta: que você se recupere, se reedue e, se possível, volte a viver uma vida normal em liberdade com seus vizinhos e aqueles a quem ama. Contudo, acima de tudo você é um ser humano que está temporariamente distante da sociedade mas que não a abandonou. Você é um ser humano que pensa, fala, age e sente como qualquer outro. E também – admita você mesmo – sofre como qualquer outra pessoa.

O Estado mantém, por seu lado, uma estrutura importante e cara que busca ao mesmo tempo seu isolamento e sua recuperação. Há penitenciárias, prisões e cadeias espalhadas por todas as partes do país. Este estabelecimento no qual você vive é somente uma pequena parte de um vasto

complexo que infelizmente tem que ser mantido e sustentado.

Ninguém nega que o sistema penitenciário brasileiro é deficiente, mal equipado – até cruel.

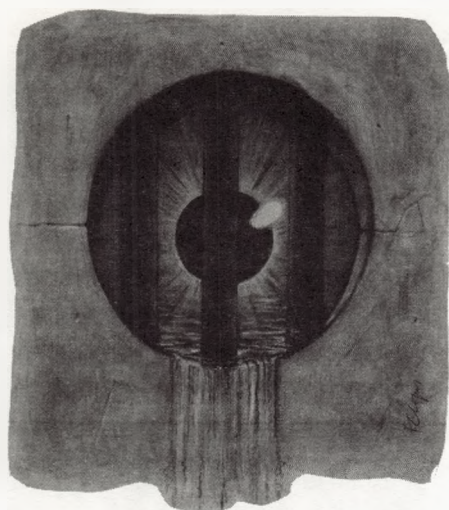
Nosso estabelecimento está tentando transformar-se numa das exceções desse triste regime. Para isso, um grande esforço está sendo feito para produzir condições melhores para os presidiários e a administração. Isso começa com quatro pontos fundamentais: disciplina/higiene/trabalho/estudo (Cartilha do Interno: 5).

Há várias ideologias manifestas nessa cartilha, algumas das quais podemos reconhecer em situações semelhantes na Inglaterra, outras que são claramente novas. É um endereço pessoal – um interrogatório íntimo, situando o leitor (o presidiário) no contexto de um sistema público, o qual é, ele mesmo, culpado. É difícil imaginar o Ministério dos Negócios Interiores na Inglaterra escrevendo para o novo prisioneiro uma carta que inclui a frase: 'Ninguém nega que o sistema carcerário britânico é deficiente, mal equipado – até cruel'. De fato, em recentes pronunciamentos vimos que o governo britânico, a despeito de todas as evidências em contrário, acredita ainda que o sistema carcerário britânico está funcionando. A carta do coronel Souto admite o oposto. Não há qualquer menção aqui de feitos malignos ou errados do indivíduo. O ato ilícito é citado simplesmente como a razão para se estar na prisão mas não há qualquer presunção moral implícita na escrita, exceto com referência às provisões do Estado. Há apelação para a terminologia médica, mas variante da prática britânica; nesta não é usada a lin-

guagem de higiene social – purificar a sociedade por meio da expulsão do membro corrupto/doente. Nem é lá responsabilizado qualquer órgão de fora pela transformação do indivíduo. A ênfase aqui está na autocura – não em algo que será dado ao presidiário mas *pelo* presidiário. Assim a carta busca fazer do destinatário o sujeito, e não o objeto do processo.

Mas talvez a declaração de maior significado seja a da continuidade do status de cidadão para o prisioneiro. Como acontece em muitos países, a população das prisões brasileiras não tem direito a voto. O coronel contudo enfatiza nesse documento que o prisioneiro ainda é um cidadão. Quando eu me encontrei com ele pela primeira vez em 1991, o coronel terminou o meu passeio pela prisão em uma fazenda de porcos. Entre o ritual barulhento de alimentação desses animais enormes, o coronel explicou a filosofia sobre a Papuda: que todo o prisioneiro tem direito a comida, tratamento de saúde, educação e trabalho porque esses são os direitos fundamentais de todo cidadão mas que nada disso tem significado sem a cultura porque é por meio da cultura que os seres humanos se caracterizam e se entendem.

O convite para retornar à Papuda veio do coronel Souto, mas a viagem foi paga pelo Parlamento Britânico e pelo CNPq (uma agência brasileira de fundos para pesquisa em educação e ciência). O propósito era específico. As autoridades da Papuda já tinham começado a implantar os quatro primeiros pontos do programa do coronel. A FUNAP (Fundação Nacional de Assistência aos Presos) começou a trabalhar sete anos atrás e já proporciona trabalho ou educação a 60% da população da prisão. Eles estão aumentando essa cifra anualmente. Comida e higiene na Papuda são muito superiores a qualquer situação que eu tenha



conhecido em outras prisões brasileiras, se bem que é importante ver as circunstâncias físicas do sistema penal em Brasília dentro do contexto das condições sociais mais amplas.

Como sempre, as condições físicas do encarceramento só podem ser avaliadas em relação às condições de vida das pessoas em liberdade. Noventa e cinco por cento da população presa brasileira vêm de uma situação de pobreza miserável, de acordo com uma estimativa publicada pelo Ministério da Justiça em 1993. Poucos deles tiveram alimentação habitual de valor nutritivo, 89% deles nunca tiveram trabalho fixo, e 76% não são capazes de ler e escrever quando entram na prisão. Tudo o que as autoridades da prisão estão tentando implantar deve ser dirigido contra esse cenário. Também é importante realçar que esse é um sistema sob imensa tensão dentro de um país que enfrenta enormes problemas sociais e econômicos, muitos deles relacionados a crises financeiras que a maioria dos países latino-americanos enfrenta. As consequências disso são notavelmente evidentes na falta de recursos disponíveis para as autoridades da prisão quando 32 milhões de brasileiros vivem em total pobreza – um estado melhor definido em português por miséria. A pouca prioridade dada ao sistema penal está refletida nos salários baixíssimos que são pagos às polícias militar e civil e a terrível consequência é a violência explícita de muitos oficiais contra os presidiários. Embora a Papuda se orgulhe do baixo nível de incidentes violentos dentro da prisão, a morte é uma ocorrência constante na vida dos detentos brasileiros. Durante minha estada no Brasil a polícia militar matou 120 presidiários em duas horas na prisão de São Paulo.¹ Este é um exemplo do extremo barbarismo e da brutalidade que inevitavelmente afetam a relação entre os presidi-

ários. Durante a realização de um desses grupos experimentais, uma faca ensanguentada voou através das barras da janela até o chão da cela quando uma briga no pátio do lado de fora culminou com a morte de um detento. A façanha das autoridades da prisão federal da Papuda, nos últimos anos, é um atestado da visão e da fé de algumas pessoas notáveis.

Embora a FUNAP tenha começado a transformar as condições materiais e as provisões educacionais na Papuda, em 1992 ainda não havia um programa cultural e assim eu fui convidado a tentar a implantação do trabalho teatral na prisão. Isso começou em janeiro de 1993 com dois grupos de presidiários, um no CIR (uma unidade de segurança máxima) e o outro no Núcleo de Custódia (uma unidade semi-aberta). Ambos são institutos masculinos, mas sete mulheres eram trazidas ao Núcleo todos os dias da prisão de mulheres para criar o primeiro grupo de gênero misto. Isso foi importante para o trabalho desde o início, e, embora inicialmente resistente, a administração usou o sucesso desse projeto para proporcionar uma ampliação dos programas de união entre o Núcleo e a penitenciária feminina. Todo dia, durante o projeto, as mulheres eram recolhidas de suas celas e então marchávamos em formação com uma escolta armada, por uma linha amarela, até as salas de ensaio do outro lado do pátio da prisão masculina. Sinto grande admiração pela bravura dessas mulheres e grande respeito pelos homens no pátio que nunca, nem uma única vez, gritaram obscenidades ou críticas negativas ao cruzarmos seus territórios. Eu não poderia garantir a mesma decência na Grã-Bretanha e, apesar de todo o suposto machismo da sociedade brasileira, eu era surpreendido a cada dia pela generosidade e compreensão entre os dois sexos no com-

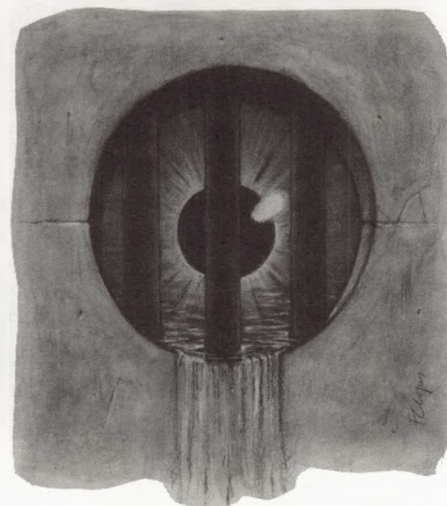
¹ Casa de Detenção, São Paulo (Carandiru), 2 de outubro de 1992. Sobre a reportagem do massacre, ver *Veja* de 14 de outubro de 1992.

posto penitenciário. Talvez o fato de as famílias poderem visitar seus parentes e passar o dia com eles no pátio e de todos os presidiários terem o direito a uma visita conjugal por semana melhora, de alguma forma, a natureza desumana do encarceramento. Aqueles que visitaram as prisões britânicas sabem que o sexo único, oficialmente a identidade assexuada do sistema, contribui, e não pouco, para a brutalidade do confinamento.

Os dois projetos iniciais eram similares em formato àqueles dirigidos pelo Centro TIPP na Grã-Bretanha. Iniciando com jogos e exercícios simples de atuação, o Teatro Imagem era usado para descobrir o tema de interesse para as representações que os grupos continuavam a criar para atuarem. Originada nas técnicas do Teatro do Oprimido de Boal, o processo é projetado com o objetivo de sensibilizar os grupos para trabalharem uns com os outros e para descobrirem maneiras de debater suas vidas por meio do teatro. Houve alguns traços característicos notáveis no trabalho. As idéias e representações expressaram uma ilustração clara da sociedade brasileira. Os grupos tinham muita facilidade em demonstrar a opressão que viveram e em estabelecer ligação entre os diferentes mecanismos de repressão. Dessa forma, o grupo do CIR produziu uma peça sobre escravidão no Brasil que começou mostrando a chegada dos africanos e foi até a abolição da escravidão em 1888. Em seguida a essa estréia vieram três cenas demonstrando a escravidão contemporânea no Brasil: nas fazendas do Nordeste, no poder das novelas na televisão e na escravidão racista do sistema judiciário onde a maioria da população carcerária é negra ou mulata. A apresentação do Núcleo baseou-se num poema que questionava por que o Brasil, com toda a sua riqueza, mantinha seu povo numa misé-

ria tão humilhante. Tais temas, passando por todos os projetos, demonstram a determinação de todos os participantes em se empenhar no debate sobre seu país. O método da atividade dramática era firmemente concentrado nos modos mais eficazes de alcançar esse impacto. As formas teatrais produzidas se desenvolveram arquitetadas com componentes estrangeiros e nativos, mas as técnicas originaram-se das obras de dois brasileiros, Augusto Boal e Paulo Freire. Assim os grupos trabalharam para apresentações finais usando um processo que começou com práticas desenvolvidas nas prisões da Grã-Bretanha mas que depois se tornou caracteristicamente brasileiro. Usando um estilo eclético extraído da capoeira,² do carnaval e das novelas, as peças apresentavam a trajetória individual de um determinado protagonista dentro da estrutura da opressão.

O poema *Oh! Por que Brasil?*, que foi a base para um dos projetos, foi escrito por um dos presidiários com palavras e idéias criadas pelo grupo em uma oficina de teatro. Moisés tinha 21 anos quando escreveu o poema e estava a dois meses de completar dois anos de sentença. Assim como 60% dos detidos, ele era um menino de rua, mas dentro da Papuda ele alcançou um certo nível de respeito. Incapacitados para contratar professores de fora da prisão, a FUNAP (com a ajuda da Fundação Educacional) treina presidiários para ensinar aos outros presidiários. Cada monitor, como são chamados, ensina uma ou duas disciplinas dentro do Setor Educacional que é dirigido por um dos guardas. Moisés, por exemplo, era professor de matemática. Esse sistema inovador proporciona oportunidade para os detentos tirarem seu primeiro e segundo grau na prisão (que são aproximadamente equivalentes aos níveis britânicos G.C.S.E. e 'A'), e até aconteceu de alguns deles passarem no



² Dança folclórica que era praticada por escravos como um meio de disfarçar seus treinos em artes marciais. Academias de capoeira existem na maioria das cidades brasileiras e com exibições que se estendem a turistas.

exame para entrar na universidade, o vestibular. Um dos membros do outro projeto, Francisco, entrou na Papuda sem saber ler ou escrever e tinha acabado de passar no vestibular quando cheguei. Assim os detentos educam-se na prisão. Colocando o detento numa posição de autoridade e responsabilidade em frente a um grupo de 30 outros detentos, a Papuda está criando uma pedagogia que possibilita aos alunos e professores ao mesmo tempo aperfeiçoarem-se e conquistarem respeito. O detento torna-se tanto sujeito do ensino quanto do aprendizado, ao invés de ser o objeto fixo do processo pedagógico. Ele abandona as barreiras da educação convencional e também os procedimentos de autoridade em que supostamente se estabiliza a vida na prisão.

Isso fez o projeto teatral muito mais viável dentro da Papuda porque ele atuou baseado no princípio estabelecido de passar técnicas e métodos que outros poderiam continuar. Na Grã-Bretanha a maioria do trabalho que produzimos é controlado pelas autoridades de maneira tal que resta pouco mais que uma lembrança quando partimos. Aqui no Brasil os projetos de teatro se beneficiaram do sistema que já valoriza a habilidade dos detentos em organizarem e simplificar seus próprios trabalhos. Portanto, após minha partida, os grupos foram capazes de encarregar-se de novas apresentações em outras alas da prisão e para suas famílias aos domingos. Sem dúvida alguma, isso se tornou mais fácil devido ao apoio que o projeto recebeu das altas autoridades da estrutura administrativa. O coronel Souto é responsável pela coordenação geral das penitenciárias federais, não do funcionamento do dia-a-dia das prisões. No entanto, com o estímulo e o apoio ativo do Dr. Ângelo Roncalli de Ramos Barros (o Diretor da FUNAP), o trabalho teatral foi de fato implantado

na vida da Papuda. Isso foi demonstrado objetivamente em agosto de 1994, quando um estúdio de teatro foi construído dentro da Papuda. Em um sistema de já limitados recursos, isso representa um compromisso extraordinário das autoridades e uma verdadeira conquista para os homens e mulheres envolvidos.

Embora o método das oficinas de teatro tenha proporcionado como sempre a força do projeto como um todo, foram as representações teatrais propriamente que de fato produziram o sucesso tangível e, para mim, uma reavaliação significativa do que deve ser enfocado no teatro em prisões. No passado tornou-se uma característica comum do teatro na prisão (e talvez de outros projetos similares) que o momento mais importante para os profissionais do teatro é nas oficinas e nos ensaios, e que o processo em si, e não o produto, é fundamental para a realização do projeto. Frequentemente isso é expresso mais em termos de um processo de cura que de aprendizagem, focalizando o trabalho individual dentro de um grupo a fim de se adquirir várias habilidades sociais. Isso se molda muito satisfatoriamente na estrutura ideológica de um sistema punitivo que se concentra em reformar um indivíduo cuja presença é considerada tanto um perigo como uma doença dentro da comunidade social. A atuação é vista com frequência simplesmente como um acessório positivo do verdadeiro trabalho que é executado nas oficinas. No Brasil, contudo, a representação foi vista como completando uma função mais importante. Em primeiro lugar justificou o trabalho e, dessa forma, permitiu um desenvolvimento do projeto. Assim, na primeira apresentação da peça sobre escravidão havia convidados especiais do Departamento de Justiça, da Universidade de Brasília e do Consulado Britânico, que estava financiando o projeto. O cor-

po administrativo da prisão que estava presente na apresentação também incluía o secretário de Segurança, coronel Brochado, assistindo à peça entre o detentos. A consequência direta dessa apresentação foi um convite para continuar o trabalho. A prova do que se alcançou teve de ser mostrada na representação. Isso foi, entretanto, mais que uma simples mistura bizarra de pessoas reunidas sob vigilância armada, para assistir a uma peça sobre a opressão do sistema judiciário brasileiro. O que o acontecimento tornou visível foi o poder extraordinário do teatro de facilitar um diálogo que jamais poderia acontecer em outras circunstâncias. Até agora esse diálogo era numa só direção, mas pelo menos a representação reverteu a direção habitual e realçou o foco central da verdadeira representação teatral.

Quando retornei à Papuda em 1993 foi com a intenção específica de explorar e estender este trabalho de representar dentro do projeto. Nós decidimos trabalhar praticamente da mesma maneira mas com um objetivo claro de instalar apresentações, no Fórum de Teatro, para cada uma das produções. Os grupos, consistindo em aproximadamente 15 membros antigos e 25 novos atores, idealizaram peças durante um período de três semanas lidando com uma série de opressões: racismo, migração, HIV/AIDS, drogas, violência doméstica, o assassinato de meninos de rua. Aqueles que participaram dos projetos anteriores ajudaram a treinar os recém-chegados, combinando os ideais pedagógicos do Setor Educacional em geral. As peças apresentavam os problemas usando, cada uma delas, uma série de estilos com representações teatrais não-verbais compondo cenas naturalistas que projetavam a história individual de um protagonista. No final das apresentações, o público era solicitado a perguntar aos atores sobre

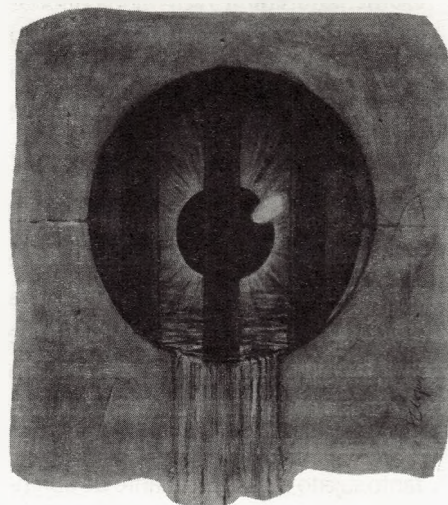
seu desempenho e a sugerir alternativas as quais os atores ou a platéia executariam. Um autêntico e básico Foro Teatral, como foi descrito por Boal.

A força dele dentro da prisão era enorme, porque, de repente, um projeto que havia anteriormente atingido somente um pequeno número de pessoas estava agora reunindo entre 150 e 200 em cada apresentação. O nível do debate em cada uma das apresentações era impressionante, focalizando não somente os problemas a serem resolvidos de imediato pelo protagonista, mas questões complexas que a própria sociedade precisava debater. A prioridade foi transferida de corrigir o indivíduo para mudar a sociedade.

Os poderes dialogais do discurso teatral são bem teorizados por Augusto Boal. Porém há um importante desvio do padrão nesse modelo no qual, em cada apresentação na Papuda, era envolvida a presença do opressor e do oprimido. Assim a peça sobre meninos de rua mostrou os assassinatos executados pela polícia para um público que incluía membros daquela instituição e seus chefes, assim como muitos que viveram suas vidas na rua. Cada pessoa tinha a oportunidade de participar do debate – de intervir, parar e controlar o enredo. Também convidamos membros da Campanha de Ação do Cidadão contra a Fome e a Miséria para assistir ou mesmo participar da peças, se quisessem. Esse importante movimento político, instituído pelo sociólogo Hebert de Souza (Betinho), formou comitês em bancos, escolas, hospitais, fábricas e lugares de trabalho através do país. O propósito da campanha é criar meios alternativos para os cidadãos tomarem parte ativa e prática na solução dos problemas do Brasil. Os comitês não apenas organizam a coleta e distribuição de alimento e a construção de novas facilidades, mas também contribuem para estabelecer um

debate nacional que está fora das estruturas políticas normais. Numa sociedade de tanta desigualdade como o Brasil, com uma elite política retirada, arregimentada em uma base visivelmente limitada, há uma urgência especial para qualquer movimento que busque expandir o envolvimento daqueles que são privados de poder e dos direitos fundamentais. A Campanha de Ação do Cidadão contra a Fome e a Miséria é principalmente de classe média em sua organização, mas aqui, dentro dos muros da Papuda, houve uma verdadeira oportunidade para envolver aqueles membros da sociedade que experimentaram e testemunharam a desgraça da pobreza. Por meio do teatro os detentos foram levados a um debate e tornaram-se parte de uma luta para buscar soluções que o Brasil deve encontrar se ele deseja sair de suas crises continuadas. Esse fato foi reforçado quando o projeto terminou em uma apresentação dos detentos fora da prisão, no Palácio da Justiça, no centro de Brasília, para um público do Judiciário que foi convidado e trezentos deputados. Um acontecimento único, em que os perigos a que estavam sujeitos os detentos e o corpo de funcionários eram significativos (a apresentação original teve que ser cancelada quando a polícia militar ameaçou bombardear o prédio), mas a determinação com a qual o grupo encarou o público e falou abertamente no palco sobre sua situação foi um testemunho real do quanto eles se desenvolveram durante o projeto.

Desde então, e em grande parte como resultado dessa atuação, a Papuda construiu um Estúdio de Teatro dentro da prisão onde um grupo regular de teatro encontra-se cinco dias na semana. Há agora uma lista de espera de mais de sessenta pessoas para entrar nos cursos de treinamento, que são dirigidos principalmente pelos próprios detentos. Quando possí-



3 A teoria educacional de Paulo Freire, com o professor Paulo Freire, Londres. 25 e 26 de outubro de 1993.

vel, artistas visitantes vêm dirigir oficinas sobre técnicas de teatro. Eu retornei duas vezes no ano seguinte, uma vez com atores da Companhia Real de Shakespeare e do Teatro Nacional e outra para fazer um filme sobre o trabalho com a BBC. O plano original de proporcionar um centro cultural dentro da Papuda está agora começando a se realizar com cinco grupos de teatro trabalhando numa base diária dentro de toda uma ala da prisão que é dedicada a teatro, música, artes visuais e trabalho artístico.

As questões mais importantes da ação e função da atividade cultural dentro da prisão foram dirigidas de maneira mais complexa do que foi imaginado inicialmente. Ao apresentar novamente os detentos como cidadãos, o teatro na prisão pode começar a resistir às estruturas que adota muito freqüentemente dentro da ideologia imposta pelo sistema penal. Assegurar que o detento permaneça sujeito e não objeto do processo do teatro é uma diretriz poderosa e necessária se quisermos dar qualquer propósito objetivo a esse trabalho. Admitir que os poderes transformadores do teatro podem ser mais indispensavelmente usados na sociedade que todos compartilhamos, ao invés de ser usado na pessoa do criminoso, é deixar de lado a noção profundamente reacionária de que a punição tem algum efeito determinante significativo no crime.

Numa conferência recente em Londres,³ o educador brasileiro Paulo Freire enfatizou a necessidade essencial que o ser humano tem de sonhar. O que ele lembrou a seu público foi que nossos

sonhos, embora pessoais por sua natureza, existem todos dentro de uma dimensão social e histórica. O teatro na prisão pode ser um lugar poderoso para se realizarem esses sonhos – para reinventar o presente e imaginar o futuro. Eu gostaria de dedicar este artigo a Moisés que escreveu o poema que inspirou o primeiro projeto. Sua estória é uma lembrança importante de uma realidade mais complexa do que a que eu consegui descrever. Duas semanas após o projeto de março, Moisés contraiu meningite. Ele ficou quinze dias na prisão antes de ser removido para um hospital onde morreu no mesmo dia. Essa não foi uma negligência das autoridades da prisão, mas uma recusa de todos os hospitais da cidade a dar uma cama a um detento: a exclusão final do detento da sociedade – a última rejeição do cidadão. A apresentação no Palácio de Justiça terminou com um poema de Moisés sobre o Brasil, que incluía as seguintes palavras:

Terra de tantas riquezas e fantasias
Traída pelo toque de tão corruptas
mãos
Enquanto a miséria e a pobreza
Destroem o cidadão.
Brasil, você tem mágica e cultura
Fé e aventura;
O que precisamos agora é somente
de um empurrão.

Oh por que, Brasil, tal ilusão?
Oh por que, Brasil, tal lamentação?
Eu sou apenas um cidadão que não
tem um pedaço de pão.

AUTORES/PALAVRAS CITADAS:

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido* (Pluto, Londres: 1979.)

FOUCAULT, Michel. *Disciplina e punição* (Peregrine, Londres: 1979.)

FREIRE, Paulo. *Pedagogia dos oprimidos* (Penguin, Londres: 1972.)

KRITZMAN, Lawrence D. (ed.). Michel Foucault: *Entrevistas e outros escritos sobre Política, Filosofia e Cultura 1977-1984* (Routledge, Londres: 1988.)

do Golpe à Abertura

TEATRO MUSICAL E EXPRESSÃO POLÍTICA UMA INTRODUÇÃO

FERNANDO MARQUES

Fernando Marques
é jornalista

O teatro musical brasileiro não nasceu ontem. Canções, humor e crítica política andam juntos em palcos nacionais desde 1859, quando estréia no Rio, para uma temporada de apenas três dias, aquela que pode ser considerada a primeira revista brasileira, *As surpresas do senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novaes.

Seria desnecessário lembrá-lo, caso não estivéssemos diante de um gênero de vigência irregular, interrompida e retomada diversas vezes nesses 140 anos, por motivos variados e sob intenções distintas. Explico: freqüentemente, o propósito de distrair o público e o de fazer com que ele, alegremente, deixe as suas moedas na entrada do teatro bastam a comediógrafos e revisteiros. Noutras ocasiões, o desejo de transformar recursos burlescos, dramáticos e sonoros em arma na luta social, a ambição política, salta para o prosclênio, ainda que, de vez em quando, mal se disfarce sob as intenções mais puras a necessidade prosaica de ganhar dinheiro.

O espetáculo de Figueiredo Novaes teve a sua temporada encurtada à força. O público, pouco afeito à sátira política, e a polícia fecharam as portas de *As surpresas do senhor José da Piedade* antes que seus promotores começassem a festejar os lucros. O que nos lembra outra nota constante na história do musical: os problemas com a censura e as acusações de imoralidade, que alcançam a própria vida das coristas, por tanto tempo vistas como prostitutas capazes de cantar e dançar, por oposição aos tipos femininos casadoiros e convencionais.

As revistas podem ser *de ano* ou *de enredo*, conforme se privilegie a narração dos acontecimentos do ano que termina ou a trama que, mesmo tênue ou ingênua, aqueles espetáculos não deixavam de exhibir. A peça de Figueiredo Novaes pertencia ao primeiro tipo e trazia consigo alguns dos elementos característicos do gênero, como o *compère*, compadre, personagem destinado a ligar as cenas entre si, e as alegorias, pelas quais o ano que passava, no caso, 1858, e seu sucessor materializavam-se



na forma de atores. E sofreria ironicamente a mesma sorte de um dos acontecimentos que seu roteiro comentava: a estréia e a proibição, no espaço de três dias, de *As asas de um anjo*, drama em que José de Alencar oferecia lições sobre amor e dinheiro, no rastro de *A dama das camélias*, peça de Dumas Filho aparecida no Rio dois anos antes. Lições morais tomadas, vejam vocês, como imorais.

Já em 1833, o roteiro de uma revista era publicado, no Rio de Janeiro, em seis números do periódico *Teatrinho do senhor Severo*, registra Hélio Viana em *Contribuição à história da imprensa brasileira*: “Reside o interesse do periódico, principalmente, na comprovação que traz à afirmativa de que o teatro político, representado ou não, aqui foi também utilizado, em fins do primeiro reinado e durante as Regências, muito antes do aparecimento das revistas teatrais ocorrido já em fins do segundo reinado”. O próprio Alencar, em *O Rio de Janeiro (verso e reverso)*, peça de 1857, pode ser considerado, de acordo com Neyde Veneziano em *O teatro de revista no Brasil*, “um precursor da revista (...) ao pintar o Rio de Janeiro com cores mais fortes e precisas, mas repletas de bom humor, do que até então se havia feito, com seus mendigos, seus artistas, seu clima, seu crescimento populacional absurdo e, até, seus trapaceiros” – avós dos contraventores e malandros que, como veremos, viriam a protagonizar textos de autores como Chico Buarque e Dias Gomes.

O musical será retomado, sob enfoque menos frívolo que o de hábito, a partir do final dos anos 50, quando Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, José Renato e demais membros do Teatro de Arena empenham-se em trazer ao palco uma personagem até então ausente

da cena, salvo sob as tintas pitorescas, suaves, da comédia de costumes: as classes mais pobres, o povo brasileiro, enfim, agora encarado como classe que, como tal, tem o direito de aspirar ao poder. O musical *Gimba*, a segunda peça de Guarnieri e a segunda montagem dirigida por Flávio Rangel, data de 1959 – realizada não no âmbito do Arena, diga-se, mas no do Teatro Popular de Arte, de Sandro Polloni e Maria Della Costa. A personagem-título é um bandido, habitante dos morros cariocas; o samba criado pela gente do Rio, assim como apelos à macumba, participa do espetáculo.

Este artigo detém-se em trabalhos – de que, em alguns casos, só tivemos acesso ao texto – feitos entre 1964, quando se dá o Golpe, e 1983, véspera da redemocratização. Elegemos textos e gravações representativos do período, buscando destacar processos pelos quais certo segmento do teatro brasileiro, com apoio na música e em recursos tradicionais do espetáculo musical, incluídas, sob esse rótulo, a revista que floresceu na Praça Tiradentes, no Rio, e a comédia temperada por canções, levou a efeito seu projeto político, popular, no qual a arte dos sons desempenha papel importante, embora, quase sempre, tenha logrado fazer balançarem apenas os quadris da classe média.

VERSOS DE SETE SÍLABAS

O modo pelo qual o teatro que se quer popular, épico, político, “de força produtiva passou, num segundo tempo, a artigo de consumo”, quando “as intenções dão no seu contrário”, é estudado extensamente por Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil*, livro lançado em maio de 1996 (as palavras citadas pertencem ao prefácio de Roberto

Schwarz). Nosso objetivo aqui, naturalmente, é não apenas mais modesto, mas também diverso: pretendemos dar algumas indicações sobre como os textos prevêem a presença da música e que tarefas lhe reservam.

Já se disse que os artistas de teatro foram os primeiros a se organizar para resistir ao Golpe de 64. O *Show Opinião*, escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, estréia em dezembro daquele ano, utilizando-se da colagem de canções, piadas, histórias curtas. O espetáculo parte, entre outros motes, da biografia de seus protagonistas, Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale. Respectivamente, a moça de classe média alta, oriunda – e dissidente – da bossa nova; o sambista de morro, carioca pobre e assumidamente negro; e o nordestino que, expulso pela seca e pelas relações sociais anacrônicas que pesam sobre a sua terra, se emprega, no Rio, na construção civil.

Assim, por exemplo, Zé Ketí fala sobre sua vida de compositor, lembrando o cerco aos intérpretes, por muitos anos, até conseguir ter gravada uma de suas canções. Diz que, com o sucesso, pôde comprar “móveis no estilo francês” e frequentar semanalmente a feira, de onde trouxe para casa, por três meses, duas sacolas cheias de mantimentos. É a deixa para Nara e coro interferirem, bem-humorados: “Ela come dois quilos de carne por dia, meu Deus, que horror. Mas na hora da coisa ela fica com coisa e não quer amor...”

O tom alegre pode dar lugar ao triste, ao pungente ou ao indignado, como na famosa *Carcará*, em meio à qual, no estilo brechtiano – recordem-se o nome dos autores e o do diretor, Augusto Boal –, Nara Leão brada estatísticas que dão conta do número de migrantes vindos do Norte para o Sul em busca de vida menos ruim. Em es-

tados brasileiros como Alagoas, o índice de fugitivos da miséria chegara, em 1950, a 17% da população, grita a ex-musa da suave bossa nova. A denúncia social vem sob a forma da colagem que mantém o ritmo aceso alternando textos e músicas, material de procedência variada. Trata-se, propõem os autores, de “aceitar tudo, menos o que pode ser mudado”.

Entre o que pode e deve ser mudado, estão as relações humanas no Brasil, ainda marcadas, no que diz respeito às classes e às raças, pela herança escravocrata. *Arena conta Zumbi*, musical em que Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal se associam a Edu Lobo, estréia em maio de 1965 e leva o espectador paulista à saga nordestina e seiscentista dos Palmares.

O tema de uma comunidade africana em guerra contra as forças portuguesas, áspero, não exclui humor. Motivos sexuais, relativos à vida cotidiana no território Zumbi, ensinam o riso ou o sorriso. A ironia aparece quando, por exemplo, uma rápida passagem alude a um mercado em que se vendem escravos “purinhos”, “em perfeito estado de conservação”, recém-chegados da África. Faz-se desconto no caso dos “estropiados”.

Texto e música alternam narração e cenas. Estas, distantes do modelo tipicamente dramático da história que, encerrada em si, caminha com as próprias pernas em direção a um clímax e a um desfecho, sem interferências autorais, antes ilustram, encarnam o ponto de vista, as intenções épicas dos dois dramaturgos.

Vale observar os gêneros musicais que, nascidos no Brasil, foram mobilizados para a peça, entre eles o samba, a bossa nova, os ritmos de capoeira. E a qualidade de algumas das canções, depois famosas, capazes de sobreviver

fora do contexto original, como *Upa, negrinho*, amplamente conhecida com Elis Regina. *Arena conta Zumbi* nos dá um bom exemplo do musical total, por assim dizer, espetáculo em que quase tudo é cantado e em que diálogos e trechos narrativos falados subordinam-se a um ritmo a que a música dá, em grande parte, o tom. A orientação vocal dos atores é falha, segundo se constata ouvindo a gravação do espetáculo; hoje, com o que se sabe de técnica da voz, qualquer elenco poderia render mais. O que falta em afinação e qualidade timbrística, no entanto, sobra em garra e senso teatral.

“Uma ordem social aberta à sua própria modificação” é justamente o que desejam Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, de acordo com o prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, peça encenada pelo Grupo Opinião e publicada sob a guarida do valente Ênio Silveira em 1966, na coleção Teatro Hoje, coordenada por Dias Gomes para a editora Civilização Brasileira.

No prefácio, os autores alinham razões políticas, artísticas e ideológicas para a fatura do *Bicho*. As primeiras dizem respeito a resistir a um grupo, o dos militares, que, empolgando o poder, se atribui o direito de tutelar os demais segmentos da população. As razões artísticas localizam as fontes da peça na literatura popular – “a quantidade de acontecimentos sobrepujando a análise psicológica, a imaginação e a fantasia sobrepujando a verossimilhança” – e em Brecht. No autor alemão, “a forma não é mais tirada da natureza; é tirada da beleza, da necessidade de expressão do artista”. O mais rigoroso teorema destinado a demonstrar, por exemplo, que “o homem não ajuda o homem”, como ensina Brecht em uma de suas peças didáticas, não excluirá o encantamento: em última análise, o

processo deve devolver ao espectador “seu amor à ação, à intervenção, à criação”, abrindo-lhe “o apetite para o humano”.

A peça utiliza canções largamente. Os diálogos são escritos em versos de sete sílabas, o metro de eleição do cordel, ou, mais raramente, de cinco. Outras medidas poderão aparecer, por exceção. É óbvio que o uso do verso tem muito pouco a ver, aqui, com propósitos idealizantes e mitificadores, como acontece em peças clássicas francesas. Pelo contrário, dá inúmeras oportunidades a jogos verbais engraçados, nos quais a fala de uma personagem pode ligar-se à de outra pelo ritmo ou pela rima. E ajuda a instaurar, desde o começo da história, o clima cômico. A naturalidade, a leveza, a própria banalidade do metro de sete sílabas respondem por esses efeitos.

A música suplementa a ação, resume-a ou explica-a. Pode ainda servir como sinal de intensificação, acirramento da ação; ao mesmo tempo indica e promove esse acirramento, como acontece na cena em que Roque, um dos protagonistas, e seu pai brigam, sem se reconhecerem filho e pai; ou na cena em que Roque é espancado por camponeses. Nesta última, a personagem canta enquanto torna tabefes e bofetes; o ritmo das pancadas coincidirá comicamente com o das tônicas poético-musicais... Nos dois casos, o andamento se acelera e, por isso mesmo, ganha em comicidade. Trata-se de um processo capaz de convocar as qualidades críticas do espectador, divertindo-o.

O ambiente físico e social é naturalmente ilustrado pela música, que, desse modo, tem qualidades de cenário ou de elemento cenográfico – não visual, mas sonoro: situa a história em determinada região, determinada área; no caso, o Nordeste.

O DITADOR CORDIAL

Ferreira Gullar, agora ao lado de Dias Gomes, voltará a utilizar o verso em *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, que o Opinião encena em agosto de 1968, a poucos meses do AI-5. Dessa vez, a música nos leva à quadra de uma escola de samba no Rio de Janeiro.

A peça conta duas histórias paralelas. No plano da realidade, a escola, com Simpatia, Tucão, Marlene, passistas, músicos, ensaia o enredo que mostrará em breve na avenida: a trajetória de Getúlio Vargas em seus momentos decisivos, finais. No plano da ficção, as cenas da vida do ditador, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se à nossa frente. Teatro dentro do teatro, portanto, estrutura manipulada habilmente por Dias Gomes e Gullar. As duas tramas, no final, se enlaçam, e a morte de Getúlio, a personagem do enredo, será também a de Simpatia, o presidente da escola que lutava para manter seu posto, conquistado pelo voto, com Tucão, o ex-presidente, bandido que não aceita a derrota na eleição que fez de Simpatia o novo líder.

A primeira rubrica avisa: "Ação transcorre, toda ela, na quadra de uma Escola de Samba. É um grande pátio, onde não há móveis, utensílios de qualquer natureza. Apenas um praticável onde fica a Bateria". Esta, na maior parte das vezes, introduz e sustenta o samba-enredo que volta recorrentemente ao longo de toda a peça, calando-se para dar lugar ao ensaio em que se conta parte da saga de Getúlio. Mas pode tocar em momentos como aquele em que, já no final, o Autor – que faz as vezes de narrador – vem à cena para anunciar os lances decisivos da trajetória de Vargas. Aqui, a Bateria faz a trilha de fundo, arma a atmosfera, prepara o desfecho.

Note-se o jogo ficção-realidade pelo qual as cenas do enredo carnavalesco, em que aparecem personagens tiradas da vida real – Getúlio, seu irmão Benjamim, Alzira Vargas, Carlos Lacerda – têm diálogos em prosa; enquanto as cenas *reais* – as falas do Autor ou as conversas de Simpatia e Tucão, por exemplo – foram escritas em verso. O efeito, curiosamente, é o seguinte: as cenas do enredo, ficcionais, ganham aspecto realista, enquanto, por um paradoxo feliz, as que corresponderiam à vida real têm o tom fantástico, lúdico, que os versos e a música lhes emprestam.

Saltaremos alguns anos, pulando os anos de chumbo da repressão violenta, da prática institucionalizada da tortura, da censura feroz à imprensa e às artes. Sem deixar de mencionar, porém, o retorno a Arthur Azevedo promovido por Flávio Rangel em 1972, com a montagem de *A Capital Federal*, texto de 1897, uma "comédia-opereta", como o autor a define. O espetáculo mereceu elogio do cronista Nelson Rodrigues, que tempos antes havia sido bastante azedo com Flávio, ao dizer que ele não era um diretor de teatro, mas "de préstito carnavalesco". Agora, diante de *A Capital Federal*, Nelson redime-se: o espetáculo "causa uma euforia leve, tão leve como a euforia de um anjo".

Para Flávio, a montagem tinha o sentido de recapturar valores importantes e quase esquecidos. Em depoimento a Sábato Magaldi, opina: "Exagerando um pouco, eu diria que as três coisas que o dramaturgo brasileiro sabe fazer são: a chanchada, a revista e o drama social. E a tradição da chanchada foi interrompida pela atuação estetizante do TBC. Realmente a importância do TBC no teatro brasileiro é fundamental, mas o fluxo da dramaturgia do teatro brasileiro foi estancado. Minha geração, instruída pelo TBC, condenou erradamente o tipo de

espetáculo que faziam a Alda Garrido e o Jayme Costa. Esquecemos que eles eram herdeiros de uma tradição que deveria ter sido mantida e adaptada. No Brasil, há muitas formas de teatro que não foram sequer exploradas. É o caso da *Capital Federal*. A maior parte do público ignora que essa é uma forma de teatro rica e importante, que vem desde 1897".

MEDÉIA CARIOCA

E, saltando os anos terríveis que vão de 1968 a 1973, chegamos a *Calabar, o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Aliás, os tempos, em 73, continuavam sombrios: a censura proibiria a apresentação do espetáculo em cima da hora, quando já se haviam realizado todos os gastos humanos e materiais necessários à montagem, dirigida por Fernando Peixoto. Só em 1980 *Calabar* viria à cena. A peça pretende debater os conceitos de traição e traidor, assim como Brecht já pusera em causa a noção de herói, lembra Fernando Peixoto em texto introdutório; para isso, mistura procedimentos épicos e dramáticos, com predominância dos primeiros.

As letras podem destinar-se a revelar tendências ou a armar cenários, mas podem ainda, como acontece em *Tira as mãos de mim*, valer como diálogo – nesse caso, Bárbara, falando a Sebastião do Souto, compara Calabar, já morto, a Souto, afirmando a inferioridade deste: "Ele era mil, tu és nenhum, na guerra és vil, na cama é mocho..."

Deve-se notar a fragilidade de *Calabar*, compensada em parte pela beleza lírica ou bem-humorada das canções. O texto, em certos instantes, assume o tom de discurso indignado, dedicado a exortar o espectador a agir na

modificação do real. É fato que isto se dá sem simplificações excessivas. Trata-se de um panfleto de bom nível, com eventuais altos teores de poesia, mas, em teatro, o panfleto pode fazer baixar a tensão dramática – ou épica. É o que parece acontecer com a peça.

Gota d'água, de Chico e Paulo Pontes, baseada na *Medéia* de Eurípedes revista por Vianinha, estréia em dezembro de 1975 e é artisticamente mais feliz. Toda em verso, traz algumas canções antológicas.

Os autores referem-se, no prefácio, à circunstância histórica em que a peça foi escrita. Ressalta, aqui, o tema da cooptação, o recrutamento de talentos por um capitalismo que, necessitado de quadros, aprende a convocá-los, ao contrário do que acontecera em fases menos dinâmicas da economia brasileira, quando a pequena classe média e, dentro dela, os intelectuais e artistas estiolavam-se em pequenos empregos mal remunerados; empregos que, garantindo a sobrevivência, limitavam projetos de vida mais ambiciosos. Trata-se agora da seleção dos mais capazes, com todos os problemas éticos nela implicados.

A peça, um drama, conta com lances de humor. Um desses momentos refrescantes aparece na forma de canção cantada em coro: *Flor da idade*. O contexto é o de uma cena no bar a que Jasão comparece, depois de discutir com mestre Egeu, que ganha a vida consertando eletrodomésticos. Egeu exerce autoridade moral no ambiente que Jasão está prestes a abandonar, assim como abandonou a mulher, Joana; esta coleciona motivos para queixar-se da condição feminina.

No botequim, os homens festejam irresponsavelmente o casamento próximo de Jasão com Alma, a filha do rico Creonte: "A gente faz hora, faz fila na

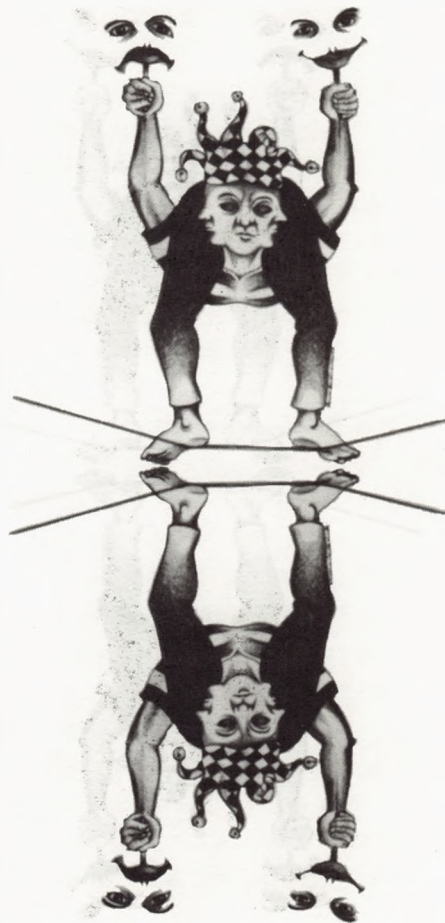
Vila do Meio-Dia – pra ver Maria..." De modo semelhante, e ainda mais nítido, o primeiro ato carregado de maus presságios se encerrará, por contraste, com uma embolada cheia de bom humor. A música mobiliza vários dos vizinhos e representa a corrente de boatos, a respeito de Creonte, Jasão, Joana, que circula na Vila do Meio-Dia. O primeiro ato terminado em tons de apoteose é procedimento comum nas revistas e comédias musicais, onde os autores foram buscar o recurso, mesclando-o ao tema e aos processos dramáticos em *Gota d'água*.

Outros pontos podem ser levantados. Vamos nos ater a observar que as primeiras cenas parecem fracas, porque não é lá muito digno de crédito que a separação de um casal interesse a tantos – vizinhos, amigos – tão intensamente, embora a mania fofoqueira mostre força quando os autores voltam a ela e a ampliam sob a forma do coro que encerra o primeiro ato.

O texto comove, mesmo, quando se aproxima do argumento de *Medéia*, contemplando os embates entre Joana e Jasão, o ódio que ela sente, as disposições de Creonte. A interpretação de Bibi Ferreira na personagem principal está registrada em disco e, ouvindo-a, percebemos que a atriz é uma das maiores do mundo, do tope de uma Anna Magnani e outras de mesma família. Simultaneamente visceral e técnica, completa.

TRÊS MILHÕES DE VINTÉNS

A história se repete como comédia musical. É o que nos diz Chico Buarque na *Ópera do malandro*, de 1978, dirigida por Luiz Antônio Martinez Corrêa, encenador que nos deu, ainda, duas edições de *O teatro musical brasileiro*, espetáculos nos quais contou a história do gênero. O texto brasileiro



baseia-se na *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, que estréia em 1928 e que, por sua vez, se inspira na *Ópera do mendigo*, de John Gay, duzentos anos mais velha que a descendente alemã.

O momento histórico, referido por Luiz Werneck Vianna no prefácio à peça, é, agora, outro: a abertura política e, com ela, a econômica aparecem no horizonte. Qualquer brasileiro de juízo sabia que o *milagre*, lastreado na dependência com relação aos países ricos e, internamente, numa concentração de renda brutal, não se sustentaria mais. O presidente Geisel falava em distensão enquanto lançava, em 1977, o Pacote de Abril que, entre outras medidas, criava a figura do senador indireto, popularmente conhecido como biônico e destinado a ajudar a garantir a sobrevivência do regime.

É fácil perceber o quanto o grupo que se reuniu em torno de Chico e Luiz Antônio tinha razão: aqui estamos, modernos – Werneck termina seu texto perguntando: “E agora?” –, sob a batuta neoliberal ou, no mínimo, ambígua de Fernando Henrique, mas tão parecidos com o que sempre fomos. Sim, trata-se da “modernização autoritária” tanto em 1945, quando se passa a história da *Ópera*, quanto em 1978, quando os capitães preparavam-se para abandonar o navio, ou em 1996.

A peça comenta a redemocratização e suas ilusões reportando-se a acontecimentos de 1945 e 46, data da Constituição que revoga em parte as disposições autoritárias do Estado Novo. A premissa, bastante sensata, é a de que a invasão legal de praias brasileiras pelos produtos industriais norte-americanos beneficiará os mesmos gatos pingados de que, já em *Gota d’água*, Corina, amiga de Joana, fala ao dizer: “Parte, Jasão, pro banquete da meia-dúzia”. De quebra, aquela invasão deixa no idioma a seqüência

de uma série de sestros e anglicismos: é como se, batizando em inglês qualquer biroscas, *shoppings* e *malls*, nos tornássemos mais próximos do ideal.

No plano da forma, vale perceber, por exemplo, como uma canção, recurso épico – no caso, *Geni* –, pode sustar por minutos a ação e criar, com isso, por paradoxo, o suspense tipicamente dramático. Recursos épicos e dramáticos eventualmente se equivalem: a canção, que nos distanciaria do drama, segundo a cartilha brechtiana, serve para nos atar a ele, já que o desfecho da cena só acontecerá quando Geni, ou Genival, terminar a sua longa ladainha.

O gênero, aqui, é o da comédia musical – que se distinguiria da revista, grosso modo, pela presença clara de um fio dramático. A estrutura se assemelha à do musical americano: canções intercaladas ao drama que, no entanto, segue lépido, parando aqui e ali para nos deliciar com as melodias e letras. Evidentemente, o efeito hipnótico que os números cantados produzem, nos filmes de Hollywood, não se repete aqui, na *Ópera*, empenhada em fazer pensar, capaz de usar a ironia sem parcimônia.

Ou não: a distância entre a *Ópera do malandro* de Chico ou a *Ópera dos três vinténs* de Brecht e Weill, de um lado, e os espetáculos da Broadway e os filmes de Hollywood, de outro, pode ser apenas convencional ou aparente, uma ilusão devida à boa vontade política do observador.

É o que lembra Anatol Rosenfeld acerca da obra de Brecht e Weill, em artigo sobre o dramaturgo, publicado em *Teatro moderno*. O crítico nota que a peça, embora destinada a fazer o espectador acordar de sua alienação, acaba encontrando o sucesso comercial na Broadway, onde fica em cartaz por sete anos... Pode-se ligar esse fato à alegação de Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épi-*



co no Brasil, quando afirma que o teatro político por aqui redundava, no pós-64, em espetáculos perfeitamente inofensivos. É claro que essa não é uma questão fechada, mas cabe refletir sobre o “pobre B. B.”, caçado como bruxa durante o macarthismo e, alguns anos depois, autor de sucesso no reduto mais caro e conservador do teatro americano. Mudou a Broadway, ou Brecht e a teoria sobre o cancelamento da hipnose estão, na verdade, equivocados? O problema está em saber se a música, em cena, afinal colaborou, ao contrário do que se pretendia, para embalar o público, niná-lo, adular seus sentidos, reconduzindo-o assim à evasão.

A revista *As folhas do látex*, do amazonense Márcio Souza, foi apresentada pela primeira vez em 1976, tendo sido remontada dois anos depois. Manaus, Rio, São Paulo e Brasília viram o espetáculo, que o autor e diretor chama, em prefácio, de “metavaudeville”.

De fato, o gênero revista pode, sem abdicar de seu caráter de entretenimento – se o fizesse, morreria ou estaria sendo seriamente deturpado –, carregar conteúdos nada fúteis. O espetáculo pretende resumir a história da borracha na Amazônia, com o fausto e a imprevidência das elites que se beneficiaram da exploração daquela matéria-prima, procurada intensamente pela indústria mundial nas últimas décadas do século passado e primeiras deste.

Márcio Souza recorre, à moda de Piscator e Brecht, a frases projetadas ou recitadas para a abertura de algumas das seções da peça. Prólogo e apoteose – a “pose triunfal” na cena que encerra o primeiro ato, em que a Amazônia cede ao assédio do Americano, enlaçando-se com ele – são procedimentos da revista conscienciosamente utilizados aqui.

Os diálogos se ressentem dos cacoetes estilísticos de Oswald de

Andrade, autor que, muito provavelmente, influenciou o dramaturgo de *As folhas do látex*. Certos cacoetes só parecem legítimos em seu proprietário. O deslize não empana, porém, a possível eficácia cênica da revista, que mescla crítica política à opereta de Offenbach, polcas e valsas de Ernesto Nazareth às de Johann Strauss, informações secas e sérias acerca da migração nordestina para a Amazônia durante o ciclo da borracha a humor ingenuamente malicioso – como convém aos trabalhos do gênero.

A VOLTA DO DITADOR

Três personagens importantes para a história recente do teatro musical no Brasil reúnem-se na equipe de *O rei de Ramos*, grande sucesso que estréia em março de 1979: o dramaturgo Dias Gomes, o diretor Flávio Rangel e Chico Buarque, autor das canções, ao lado de Francis Hime. As intenções do trio e de seus colaboradores, ao tecer o espetáculo, correspondem ao projeto de um teatro político e popular como, desde os anos 60, Vianinha e Paulo Pontes, entre outros autores, o compreendiam.

O rei de Ramos conta a história de uma disputa entre contraventores, Mirandão e Brilhantina, rivais ferozes. Os bicheiros esbarram no amor inesperado de Taís, filha de Mirandão, e Marco, filho de Brilhantina. Há um pouco de *Romeu e Julieta* no argumento, mas, como lembra Flávio Rangel, “o que em Shakespeare termina em tragédia, aqui termina em marcha carnavalesca”.

Outra analogia se percebe, esta entre a peça de Dias Gomes e a *Ópera do malandro* de Chico Buarque: o recurso à apoteose, ao *gran finale* que, em ambos os casos, serve para denunciar ironicamente as saídas de que o capitalismo lança mão – o cartel, a democracia da meia-

dúzia, o roubo legal ou ilegal.

Flávio Rangel diz: “A peça foi escrita por uma encomenda minha, na busca de retomar a tradição interrompida do musical brasileiro. E na busca permanente daquilo que tem sido a maior preocupação da geração à qual pertença, e a uma visão de mundo semelhante, como a que informa Dias Gomes, Guarnieri, Plínio Marcos, Ferreira Gullar e preocupou Vianinha e Paulo Pontes: o estabelecimento de uma dramaturgia popular, e um estilo nacional de interpretação”. Ainda no prefácio à peça, o diretor nos diz que, nas reuniões promovidas pela equipe, “os nomes mais citados talvez tenham sido o de Arthur Azevedo e os dos autores das comédias de costumes anteriores à nossa época”.

É bom mencionar as palavras de Dias Gomes para entendermos a tarefa confiada à música em *O rei de Ramos*, que “não é uma revista”: “É uma peça onde a música desempenha um papel dramático, contribuindo para esclarecer e fazer andar a narrativa. Mas foi minha intenção, ao pesquisar e manipular aquelas raízes populares, como queria Vianna Filho, usar, de uma maneira apropriada ao nosso tempo, a dinâmica e a forma de comunicação direta que fizeram da revista, por várias décadas, o nosso teatro popular”.

Apenas para deixar claras certas noções básicas: se a revista se assemelha a uma colcha de retalhos a que um tênue fio de enredo ou a figura do compadre, comum às diversas cenas, vem dar unidade, a comédia musical oferece um lugar importante à história, apresentando-a dramaticamente e pontilhando-a com canções.

Talvez os críticos mais severos possam reclamar outro destino para Taís e Marco, firmes, no início da história, em sua negação dos pais e do mundo de crimes e mutretas em que os velhos cha-

furdam. Mas não é inaceitável o caminho que o autor lhes traça: para ficarem juntos, tornando-se necessários àquele mundo, em que resolvem afinal ingressar, Marco, formado em Economia no exterior, e a namorada acabam indicando ao pai e a seu desafeto como funciona o capitalismo profissional, de que Mirandão e Brilhantina, até ali, não são mais do que uma caricatura sem esmalte. Marco os inicia nos segredos do monopólio, da concorrência desleal... e legal.

Os bicheiros se agrupam em cartel e passam a planejar, como qualquer grande empresa que se preze, o lançamento de filiais pelo planeta. Deverão vencer, assim, a ameaça da zooteca, ou seja, o bicho regulamentar, e a decadência que seus *negócios* vinham apresentando com o refluxo dos apostadores.

Dias Gomes e Ferreira Gullar retornam, em 1983, a *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. O texto foi modificado em alguns aspectos superficiais para que pudesse refletir o novo momento, em que a abertura política pontificava, e mudou de nome para *Vargas*. Na direção, o mesmo Flávio Rangel, aparentemente incansável.

Dias Gomes não considera *Dr. Getúlio*, ou *Vargas*, um musical no sentido estrito; para ele, trata-se de uma peça “em que a música aparecia de maneira meramente acidental”, como diz na introdução que escreveu a *O rei de Ramos*. Temos o direito, no entanto, de incluí-la nesta série de espetáculos cantados, feitos de 1964 a 83.

Ao assumir a forma do samba-enredo, criação popular, como base para *Vargas*, os autores se inseriam, segundo declaravam já em 1968, “na linha de pesquisa do novo teatro brasileiro que parte da premissa de que é preciso libertar o palco de todas as convenções anteriormente estabelecidas”. Não se trata de

trocar velhas convenções por novas, simplesmente. Para eles, “o enredo é uma forma de narrativa livre, aberta, que pode prescindir até mesmo da lógica formal, muito embora a sua característica de desfile pressuponha uma ordenação. Mas essa ordenação pode ser quebrada, subvertida, sem prejuízo de uma unidade e uma coerência próprias”.

Mais do que questionar, como fez o então governador Leonel Brizola, a ausência de João Goulart na história de Getúlio – ausência justificada pelo recorte da saga getuliana, tomada em seus momentos finais, quando Jango se encontrava afastado da arena política –, talvez devamos nos queixar da pequena ênfase dedicada à truculência com que o ditador reprimiu e, por várias vezes, eliminou fisicamente os dissidentes. É verdade que a polícia, a espancar manifestantes, comparece à peça, mas autores e diretor privilegiaram a deposição e o suicídio de Getúlio, encarando-os como a consequência de suas atitudes nacionalistas, inassimiláveis pela direita local e internacional.

A FORMA DO CONTEÚDO

Alguns imaginam datada, ultrapassada, a dramaturgia que floresce nos anos 60 e 70, de que o teatro musical e seus autores são aspectos fundamentais. Ainda que endossássemos a restrição a essas peças, deveríamos distinguir: talvez *Calabar* tenha envelhecido, *Gota d’água*, não; provavelmente *Vargas* e *O rei de Ramos* ainda têm algo a nos dizer; cabe reler *Se correr o bicho pega* e estudar a *Ópera do malandro*...

É importante perceber o quanto, para a geração de Flávio Rangel, o exame da realidade brasileira precedia a elaboração das obras; o quanto a inovação formal como que decorria do conhecimento que pudéssemos obter de nossa própria realidade, das fontes populares, dos problemas sociais crônicos, do vigor com que os nordestinos pobres responderam à seca e ao cerco das elites com o cordel, o repente, o mamulengo, assim como os cariocas fizeram, da miséria nacional, sambas ambigualmente belos. O conteúdo gerava a forma nova – tão certo quanto, “sem forma revolucionária, não há conteúdo revolucionário”, para repetir o bordão maiakovskiano.

A ambição de entender o Brasil e o planeta – relações econômicas em relevo –, o entusiasmo pela pesquisa do real não envelheceram, e nos faz falta lembrá-los. Para aprender com eles, para rever e recapturar o projeto de um teatro político. O teatro abdicou, hoje, de mudar o mundo. É possível que o mundo não deva mudar pelas armas e pela propaganda, às vezes irrealista e ingênua, de uma revolução purificadora, em que artistas de esquerda chegaram a acreditar. Não importa: as aproximações entre classe média e povo, delineadas nos anos 60, continuam pertinentes. O contato com aqueles textos e canções ajuda-nos a pensar a sua possibilidade agora.

BIBLIOGRAFIA

PEÇAS

- BRECHT, Bertolt. "A ópera dos três vinténs". *Teatro completo*, volume 3. Tradução de Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. Versificação das canções: Wira Selanski. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar, o elogio da traição*. 14ª edição com texto revisado e modificado pelos autores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- GOMES, Dias e GULLAR, Ferreira. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GOMES, Dias. *O rei de Ramos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- GOMES, Dias e GULLAR, Ferreira. *Vargas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- SOUZA, Márcio. *Tem piranha no pirarucu e As folias do látex*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo e GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

HISTÓRIA E CRÍTICA

- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra-Graal, 1996.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro – o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. "Brecht": *Teatro moderno*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1995.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1991.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro. televisão. política*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DISCOGRAFIA

- Arena conta Zumbi*. Texto: Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Música: Edu Lobo. Cassete. RGE Discos, 1989.
- Chico canta*. Músicas da peça *Calabar*. Cassete. Philips, 1973.
- Cida Moreyra interpreta Brecht*. Canções de Bertolt Brecht, a maioria em parceria com Kurt Weill. Versões de Cacá Rosset, Luiz Galizia e outros. Cassete. Continental, s/d.
- Gota d'água*. Com Bibi Ferreira. "Os melhores momentos", texto e canções, da peça de Chico Buarque e Paulo Pontes. Elepê. RCA Victor, 1977.
- Ópera do malandro*. De Chico Buarque. Com Chico e diversos cantores. Elepê duplo. PolyGram, 1979.
- Show Opinião*. Com Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale. Texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Músicas de diversos autores. Relançamento, em CD, do elepê de 1965. PolyGram, 1995.



Ilustração: Resa



o Suicídio de Mishima

MORTE NARCÍSICA
E CUMPRIMENTO DE UM IDEAL

ANALUIZA MENDES PINTO NOGUEIRA

*Analuiza Mendes Pinto Nogueira
é doutora em Psicologia pela Universidade de
Brasília e professora do Departamento de
Psicologia da Universidade Federal do Ceará.*

O que se segue são algumas reflexões acerca do suicídio de Mishima, célebre escritor japonês que pratica haraquiri aos 45 anos de idade. Tido como o maior escritor do Japão, Yukio Mishima (Kimitake Hitaoka, seu verdadeiro nome) foi também dramaturgo e ator. Escreveu 25 peças, 200 contos e numerosos ensaios, que compõem no total uma obra de oito volumes. Nascido em Tóquio, em 1925, cometeu suicídio em 25 de novembro de 1970. Mais do que pensar a morte de Mishima, estas são reflexões acerca de sua história de vida e de seu espírito, via legítima para a compreensão de seu ato. Essa história será aqui por nós recomposta, a partir do que se escreveu sobre ele e sua obra, mais especificamente, a partir de três diferentes fontes:

– O filme de Paul Schrader (*Mishima - uma vida em quatro capítulos*), o qual pretende, ao percorrer alguns de seus escritos, retratar a vida do seu autor. Esse filme, estruturado de um modo não-linear, organiza a história de Mishima pela interpolação de diferentes momentos de sua vida. De fato, seu último dia vivido abre e fecha o roteiro cinematográfico e, no curso da película, vemos intercalarem-se cenas de sua infância, meninice e idade adulta. Estão igualmente mescladas as cenas de sua vida e de sua obra, a sua pessoa e as figuras de seus personagens. Seus “quatro capítulos”, cada um tomando como tema principal uma diferente obra do escritor, são: I. Beleza (*Templo do Pavilhão Dourado*, publicado em 1956); II. Arte (*Casa de Kyoko*, 1959); III. Ação (*Cavalos Selvagens*, 1969) e IV. Harmonia da Caneta e da Espada (este, ao contrário dos demais, está centrado principalmente nos últimos momentos de sua vida).

– O ensaio de Marguerite Yourcenar (*Mishima ou a visão do vazio*), que nos permitirá descobrir em seu personagem – e cremos que Mishima era ele próprio o personagem de seus escritos mais importantes – o sentido do seu ato suicida.

– E, ainda, o volumoso livro de Maurice Pinguet (*A Morte voluntária no Japão*), que dedica um capítulo a comentar com grande propriedade o que ele chama de “o ato Mishima”.

O ato final de Mishima foi, sem dúvida, um ato que espantou o mundo, por tratar-se de pessoa tão famosa e pelo inusitado que representou. Foi um ato que levou

muitas outras personalidades a se debruçarem sobre a vida e a obra literária de seu protagonista, acreditando, com toda razão, estar ali guardado o seu segredo. A presente análise, por sua vez, se fará a partir de fragmentos da história de Mishima. Desta história interessar-nos-ão os detalhes, aqueles que nos parecem capazes de ser recompostos em novo mosaico, de forma a sustentar nosso argumento e trazer um sentido ao suicídio do escritor.

Se é verdade que a obra é a expressão daquele que a criou, a obra de Mishima é escrita, por excelência, com a tinta de sua própria alma. Nela encontramos seus anseios mais profundos, ela encena a sua existência e até antecipa o desfecho que ele lhe dá. É o próprio Mishima quem o diz: “Ao escrever, meus sonhos inconscientes tomam conta de mim”.¹ Além do mais, sua ação está lá projetada, em particular o seu último ato: chegada a hora (de realizar seu sonho e seu plano de cometer o haraquiri), “não hesitei, não haveria mais ensaios”. Yourcenar escreve, muito a propósito, que “a morte premeditada de Mishima é uma de suas obras”.² Assim também pensa Pinguet, para o qual Mishima “oferece por fim sua própria vida como complementação de sua obra”.³ A vida, pois, habita a obra tal como a obra se prolonga na vida, notadamente na morte que ele se dá. Schrader, por seu turno, permuta natural e quase imperceptivelmente a vida e a fala do criador e de seus personagens. Um está ao outro assimilado. Queremos buscar, em alguns de seus trechos mais contundentes, não o escritor, mas o sujeito que por seu intermédio fala. Mishima escreveu sobre ele próprio. Disse tudo, ou melhor, quase tudo!

Mishima morre por um ideal político, têm dito. Aliás, ele mesmo o diz em seus discursos, pronunciados na Sociedade em Defesa do Japão (sociedade por ele criada e da qual é o mentor), e na fala derradeira frente à tropa do exército, no Quartel-General, imediatamente antes de praticar o suicídio. Ele diz que morrerá pelo ideal da tradição japonesa, pelo ideal do Império, querendo restaurar o espírito, a pureza e o código Samurai perdidos por uma nação que se tornou ocidentalizada, americanizada. Está claro isso. O que não está prontamente inteligível é o alcance desse feito, é toda a trama interna que o vai moldando, meticulosamente tecendo.

Interessa-nos, para além do ideal político, o ideal do Eu que está aí em jogo. Pensamos que é sobre este último que se constrói e sustenta aquele. Pensamos que para desocultar o sentido guardado no gesto suicida, a um só tempo encobridor e revelador, devamos apreender a estrutura do ser desse sujeito, explicitando a fantasia fundamental que o move.

ESPELHO: O EU É O OUTRO

Se tomamos o *Pavilhão de ouro*,⁴ reputado por Yourcenar como uma obra-prima, e que abre a história de Mishima, segundo retratada no filme por Schrader, podemos ver o fascínio pelo qual é tomado o noviço (personagem principal e que representa Mishima) diante do Belo. Mas o templo, lugar santo e famoso por sua beleza arquitetônica secular, objeto de valor supremo, se transforma em depositário de todo o ódio do rapaz, alvo de destruição. A perfeição do templo contrasta com seu corpo feio e defeituoso, mas é naquele que este se vê a si mesmo, como muito perspicazmente indica Yourcenar: "Durante as ameaças de bombardeio, o sentimento do noviço pelo Pavilhão de Ouro é de amor; estão ambos ameaçados. (...) Em seguida, à medida que o noviço se torna mais sombrio e amargo, o templo, instalado em sua perfeição, torna-se um inimigo."⁵

O significado desta obra toca ao entendimento de uma estruturação psíquica particular cuja marca poderia ser tida como "Eu é o outro": "Era só eu, envolto no absoluto do Pavilhão de Ouro. Era eu que o possuía, ou era possuído por ele? Não iríamos antes atingir o momento de equilíbrio raro em que eu era o Pavilhão de Ouro tanto quanto o Pavilhão de Ouro era eu?"⁶

O que vemos aí, ao lado da ambivalência amor-ódio, é uma relação de duplicidade em que o Eu se desdobra e se aliena no outro, perdendo suas próprias e mal delineadas fronteiras, o que evoca um momento específico da constituição do sujeito e que, segundo pensamos, dá a configuração fundamental ao seu ser. Referimo-nos ao estágio do espelho.

Podemos reencontrar esta mesma relação especular, e de modo bem mais

detalhado, na obra seguinte que compõe a história filmada da vida de Mishima: em *A casa de Kyoko*. Aqui, abundam as referências ao espelho e ao corpo, assim como à homossexualidade do escritor.

Toda a relação que se estabelece entre o personagem e suas mulheres – o Eu e o outro – dá-se seguindo o modelo especular: o Eu é a sombra do outro e existe na medida em que seu olhar captura o semblante do outro. Tal configuração encontra-se patente numa cena em que uma de suas mulheres lhe diz: "Você é fracote. Vou ser seu espelho",^{*} e vai nomeando partes de seu corpo. Fica claro o caráter dessa relação constituinte do seu próprio Eu. O corpo, antes fragmentado em suas partes, deve ser sentido a partir de então como um corpo inteiro e integrado, o que se traduz na enorme preocupação com o corpo (preocupação que é do personagem e de seu criador), na busca frenética para alcançar a beleza da musculatura trabalhada e desenvolvida.

Mas é esse mesmo corpo, que vai sendo por ele arduamente construído, corpo amado, objeto de fascinação, que deve ser destruído, único modo de encontrar aquele "equilíbrio raro", mencionado em *O Pavilhão de ouro*, equilíbrio buscado entre o Eu e o outro, em que se apagam as diferenças entre o Eu e o objeto, momento em que um é o outro. Momento, é claro, unicamente encontrado na morte. Mais uma vez a beleza e o amor estão lado a lado com a destruição e a morte. A morte é, por certo, o único caminho para manter o ideal do corpo – ou seja ele qual for – porque, frente à força implacável do real, todo ideal é insustentável. Mishima conquista um belo corpo, mas "de que adianta sua musculação? A idade destrói até o mais belo dos corpos. Onde fica a beleza? Somente a arte assegura a beleza

1 Mishima, *uma vida em quatro capítulos*. 1985 (EUA). Filme dirigido por Paul Schrader, com roteiro de seu irmão Leonard Schrader; a produção é de Francis Coppola e George Lucas; Ken Ogota representa Mishima. Assim como esta, as demais citações extraídas do filme serão marcadas com um asterisco (*).

2 M. Yourcenar, *Mishima ou a visão do vazio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 10.

3 M. Pinguet, *A morte voluntária no Japão*. (Cap. XIV: "O ato Mishima"). Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 400.

4 Existem variações entre os autores quanto ao título das obras de Mishima. Optamos por tomar a tradução encontrada no texto de Yourcenar.

5 M. Yourcenar, *op. cit.*, p. 31.

6 Mishima, em *O pavilhão de ouro*, citado por Yourcenar, *op. cit.*, p. 32.

7 M. Yourcenar, *op. cit.*, p. 15.

8 *Idem*, p. 75.

9 M. Pinguet, *op. cit.*, p. 408.

10 S. Freud, 1910. *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*. ES, II, p. 1599.

11 M. Pinguet, *op. cit.*, p. 397.

12 "No princípio era a ação": é a frase, tomada a Fausto, de Goethe, com que Freud encerra o seu longo texto *Totem e tabu* (ver: S. Freud, 1913. *Totem y tabú*. ES, II, p. 1850).

13 S. Freud, 1919. *Pegan a um niño*. ES, Tomo III, p. 2466.

humana. É preciso idealizar um projeto para preservá-lo. Deve-se cometer suicídio em nome da beleza".*

Há ainda uma outra fala que mostra o quão a vida é nefasta ao ideal e ao belo. Ele diz: "Aos 40 anos não se tem mais chance de morrer com beleza. Não adianta nada, a morte virá da decadência".* Mishima se mata aos 45 anos de idade, em pleno sucesso, em meio a uma ação espetacular, quase impecável, como num palco de teatro, ante as câmeras e a platéia. Sua morte não é qualquer, ele faz o tradicional *seppuku* (ou haraquiri), morte ética para os filhos do Japão, prova de dignidade, coragem e orgulho. Mishima morre com pompa e glória.

O culto à beleza do corpo próprio e a fascinação pelo objeto, belo e igual, se resumem na fascinação pelo próprio Eu, posição narcísica por excelência. Para Mishima, é extremamente difícil amar fora de si mesmo. Seu casamento, já aos 33 anos, se faz pelo único motivo de que sua mãe "não tivesse a tristeza de desaparecer sem ver sua linhagem garantida", nos diz Yourcenar;⁷ e mais à frente: "Parece que o amor raramente desempenhou para Mishima um papel essencial".⁸ Por outro lado, pensamos que guarda um amor secreto, cujo objeto é o companheiro Morita, com quem fizera um pacto de morte – "seu amigo e sem dúvida seu amante", na opinião de Pinguet.⁹

Em 1910, escrevendo sobre *Leonardo da Vinci*, Freud explica a escolha do amor homossexual, apelando para as noções de identificação e narcisismo: "O objeto de seu amor não são senão pessoas substitutivas e reproduções de sua própria pessoa".¹⁰ Entre Mishima, Morita e também Isao (este último, personagem principal de *Cavalo evadido*) existem muitos elementos que sustentam essa idéia. Na mesma época em que escreve esse romance, no qual Isao planeja com seus cúmplices um golpe de Esta-

do, também Mishima está envolvido em ações políticas com a criação da Sociedade do Escudo, sociedade paramilitar que tem como objetivo a defesa do Japão e a restauração do Império. Cumprida sua missão, Isao pratica o suicídio cortando o ventre, conforme o plano, o que mais tarde será o desfecho da ação de Mishima. É nesse tempo, ademais, que Mishima encontra Morita, último a inscrever-se na Sociedade. Tal qual Isao, forte e belo, no vigor de sua juventude, o ajudante-de-campo Morita abraça a causa do mestre com o mesmo ardor que este e faz do compromisso com ele uma promessa de morte. O amor homossexual é o amor pelo igual.

A FANTASIA DE SEDUÇÃO

Falam em obsessão pelo corpo e pela morte, tantas vezes mencionada e encenada na obra de Mishima. Pinguet diz que ele tem "a atração pelo nada e o gosto pela destruição".¹¹ A morte é por ele mesmo protagonizada quando, no filme em que ele próprio é o ator, *Ritos de amor e morte*, se entera representando o próprio futuro. O flagelo e a dor do corpo misturam-se à beleza e à arte quando posa como São Sebastião, traspassado por flechas. No entanto, a morte é para ele mais antiga. Vinda do passado, pertence a uma fantasia infantil. É famoso o episódio do primeiro gozo de Mishima, ainda garoto, diante da fotografia de São Sebastião amarrado, desfalecido e com o corpo ferido. Yourcenar o designa como "lembrança-choque". Trata-se exatamente disso, uma lembrança traumática que vai compor a fantasia fundamental desse homem e à qual procurará responder no curso de toda sua existência.

É a fantasia de sedução a que o move, sedução do e pelo objeto, na qual toma



tanto o lugar do sedutor quanto o do seduzido. Quanto a isso lembremos de quando encontra a figura de São Sebastião, figura cujo “único propósito era me esperar e me seduzir”.^{*} Ele responde à sedução com o ato masturbatório, do qual resulta sua primeira ejaculação. Mas lembremos também a fala em que diz: “Um escritor é um voyeur por excelência. Não queria mais só ver, mas também ser visto”.^{*}

Tomando *Confissões de uma máscara*, considerado como uma autobiografia, vamos encontrar a alusão unânime dos autores ao erotismo sadomasoquista de Mishima. O deleite do personagem de *A casa de Kyoko*, que tem seu corpo dilacerado, só atinge seu ápice com a morte. Será preciso trazer para o mundo do real e da ação o que é até agora fantasia e ficção. Até porque aquilo que ele persegue, tendo passado pelo culto à Beleza, é chegar à Ação e, finalmente, poder reunir a ambas, assimilar o Verbo e o Agir. Assim, deixa-se fotografar como São Sebastião. Assim, também, deixa-se morrer rasgando o corpo com as próprias mãos. É como se Mishima percorresse a trajetória regressiva do narcisismo: abandona o campo do simbólico retornando ao primitivo da ação.¹² Nesse sentido, o suicídio é recusa à simbolização.

Parafraseando Freud, sem dúvida, Pinguet nomeia a fantasia de Mishima: “*estão matando um rapaz*”. Fantasia de estilo perverso que combina a dor e o prazer e comporta uma inversão essencial, ensejando um gozo passivo e narcisista. Com efeito, Freud nos ensina, a partir da análise da fantasia *Bate-se em uma criança*, que “tal fantasia, emergida em precoce idade infantil, ao estímulo, talvez, de impressões casuais, e conservada para a satisfação auto-erótica, deve ser considerada pela análise como signo primário de perversão”.¹³

Detenhamo-nos um pouco mais nesse estudo tão importante que permite explicitar a gênese da perversão, em particular do masoquismo, e a intervenção das diferenças anatômicas sexuais. Será, por certo, esclarecedor para o que aqui tratamos.

As transformações pelas quais passa a fantasia de flagelação, que incidem sobre seu sujeito e objeto, conteúdo e significação, são correspondentes à evolução psíquica e libidinal do sujeito. A descrição inicial “bate-se numa criança”, a qual não pode ser entendida nem como masoquista nem como sádica, já que não é o sujeito o maltratado, tampouco o que maltrata, revela-se numa primeira fase com o seguinte conteúdo: “o pai bate numa criança odiada por mim”, conteúdo que logo se transforma em: “eu sou espancado por meu pai”. Para Freud, esta é a fase principal da fantasia, fase masoquista que provoca um grande prazer. Há ainda uma terceira fase, a forma final da fantasia, análoga àquela primeira, que é sádica mas cuja satisfação é masoquista: “A fantasia agora é o sustentáculo de uma intensa excitação, inequivocamente sexual, e provoca, como tal, a satisfação onanista”.¹⁴

Freud nos faz saber, pois, que o masoquismo é o retorno do sadismo contra o próprio Eu, comportando a substituição da atividade pela passividade. Ademais, nos mostra seu caráter narcisista presente nesse movimento de reversão do objeto ao Eu, no auto-erotismo e na satisfação passiva obtida. Finalmente nos dá a fórmula: a fantasia de flagelação é “o resíduo do complexo de Édipo, uma cicatriz narcisista”,¹⁵ ou seja, cicatriz deixada pela descoberta das diferenças sexuais e pelo horror à castração.

Na história de Mishima, contada por Schrader, vemos uma trajetória similar da pulsão: em primeiro lugar um momento

14 Idem, p. 2469.

15 Idem, p. 2474.

16 M. Yourcenar, *op. cit.*, p. 16.

17 M. Pinguet, *op. cit.*, p. 410.

18 J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*. RJ: Jorge Zahar, 1988.

19 M. Yourcenar, *op. cit.*, p. 29 (para ambas as citações).



sádico, em que o sujeito destrói o templo (o templo se torna ele mesmo, conforme pudemos demonstrar), seguido por outro momento claramente masoquista, em que tem o corpo cortado e golpeado pela mulher (sua sombra e igual, segundo já apontamos); por fim, o sujeito, na pele de Isao, imediatamente após cometer assassinato, se mata, circunstância em que é ele mesmo o que pratica e o que padece a ação.

Em sua história infantil, junto à avó, "criatura doentia, um pouco histérica, sujeita a reumatismos e nevralgias cranianas" e que o confinava em seus aposentos, conheceu cedo e de perto as agruras de um corpo doente e decadente: "O menino, mais ou menos seqüestrado, dormia no quarto da avó, assistia às suas crises nervosas, aprendera desde cedo a tratar-lhe as feridas, guiava-a quando ela ia ao banheiro, vestia as roupas de menina que, por capricho, ela o fazia às vezes usar".¹⁶

Para ela, ele era um garoto "fraco", atributo mais apropriado, evidentemente, a uma menina. Essas experiências infantis parecem firmar-se em sua personalidade como algo problemático, diante do que reage construindo uma defesa psíquica: metamorfoseia seu corpo, tornando-se um atleta. Para dominar o medo da castração deve requerer toda a força de sua masculinidade.

Sua morte teatral é sedução: realização de fantasia. Ele discursa: "Eu sou o homem. Com a minha vida estou apelando a vocês. Vocês são soldados? Soldados mesmo? Então, cadê a espada? Ninguém ficará do meu lado?".*

A tradução em Pinguet é: "Vocês são homens?", e quer este autor, acertadamente ao nosso ver, entender que esta era a pergunta que inquietara toda sua vida com o fascínio pela virilidade: "E você, é um homem?".¹⁷ Sua morte lhe traz a resposta: "Sou um homem. Não

tenho medo de morrer".*

A fantasia de sedução é aquela que responde às origens da sexualidade,¹⁸ mas que não traz ainda para o sujeito o discernimento da anatomia sexual, masculina ou feminina, o que adia a apropriação do sexo próprio. Assim como as pulsões, suas modalidades e alvos, se permutam com facilidade entre amor e ódio, atividade e passividade, sujeito e objeto, assim também sobrexistem os limites frágeis entre masculino e feminino. É muito sugestiva esta fala do momento de seu discurso final, vivido como num êxtase: "O cockpit fechado [do avião de combate que ele pilota] e o espaço lá fora eram como o espírito e o corpo do mesmo ser. Nessa calma havia uma beleza que dispensava palavras. Sem corpo ou espírito, caneta ou espada, macho ou fêmea".*

Momento instantâneo e único de harmonia entre todas as polaridades, comporta a abolição de toda antítese. São também suas estas palavras: "Deve existir um princípio que harmonize arte e ação. Esse princípio que me ocorreu era a morte".*

O SUICÍDIO E A REALIZAÇÃO DA UNIDADE NARCÍSICA

De *O mar da fertilidade*, Yourcenar destaca, entre outras, uma cena que se centra na condição feminina. Nela, Mishima descreve um marido que assiste aos longos trabalhos de parto de sua mulher: "A parte inferior de seu corpo parecia fazer esforços para vomitar", escrevera ele. A autora acrescenta, por seu lado, que "Mishima tornará a usar a mesma imagem para a trágica descrição do *seppuku* em *Patriotismo*. O ventre aberto que deixa saírem as entranhas também parece vomitar".¹⁹

É interessante como Mishima faz a equiparação entre as duas posições, masculina e feminina, a partir da eventração. *Hara*, o ventre, é considerado pela tradição japonesa como a sede da vontade, decisão, energia e disciplina. O ventre é o ponto de equilíbrio e, mais que isso, local da verdade do ser: "A face obedece às conveniências, a boca fala e pode mentir – mas embaixo se acha a verdade, ou seja, a força agente".²⁰

Todo o significado simbólico da eventração, enraizado na tradição dos samurais, se liga à possibilidade de estabelecer e demonstrar a verdade do homem, o seu orgulho. A eventração não recebe seu valor e importância senão pelo poder de tornar o homem um herói, já que como método suicida é ineficaz, provocando apenas uma agonia prolongada – por isso a decapitação desferida como golpe de misericórdia.

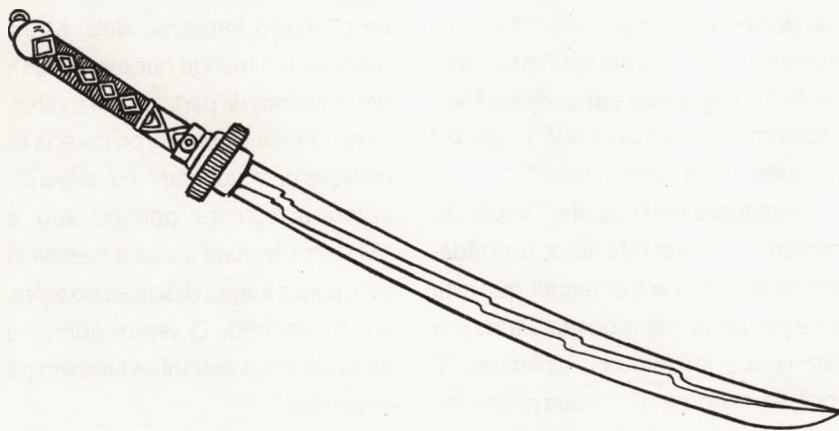
Mishima, em seu ato decisivo, revela a verdade de seu ser, aproximando realidades fundamentalmente antagônicas, realizando uma síntese. Dizemos que com sua morte atroz e sangrenta pôde, ao abrir-se o ventre, finalmente fechar uma ferida irreparável, a ferida narcísica da castração, fonte do desespero emanado do fundo de suas entranhas, o desespero de ser humano, de precisar re-

nunciar à inteireza do círculo: "Então vi um círculo gigante em volta da Terra, um círculo que resolvia todas as polaridades. Um círculo mais vasto que a morte, mais perfumado que qualquer outro aroma".*

Aliás, dentro do avião, "cercado pela morte... voando a 13.500 metros", ele e o avião são *um*. Unidos, combinados, ele próprio é "o *falo* prateado da fuselagem [que] flutuava ao sol".*²¹ Ele "realiza", assim, numa primeira versão, o seu desejo: sendo o *falo*, reconstrói-se como inteiro, como potência máxima.

Mishima se dá uma morte grandiosa, através da qual se faz imortal. Na última frase, deixada num papel sobre a mesa, expressa um desejo: "A vida humana é breve, mas eu gostaria de viver para sempre".²² É pela sua obra que viverá e pela sua morte, que compõe a obra, que não será esquecido.

Mais além do desejo de imortalidade, sua morte encena uma fantasia e realiza o desejo nela veiculado. É clamor de seu narcisismo ferido e cumprimento de um ideal. Falamos de um ideal de Eu, pautado, como deve ser, na cultura ancestral em que está mergulhado, mas que desnuda os anseios mais profundos de uma verdade de ser que está definitivamente lançada no jorro pulsional.



20 M. Pinguet, *op. cit.*, p. 127.

21 O grifo é nosso.

22 Mishima, citado por Yourcenar (*op. cit.*, p. 100).

CRIATIVIDADE não faz sentido sem AV

Criatividade faz parte da nossa essência. Desde nossa porta de entrada, passando por todos os departamentos, convivemos com criatividade e planejamento, e buscamos soluções originais para problemas de comunicação. É desta forma que os resultados aparecem. Naturalmente.



QUALIDADE É UM ASSUNTO QUE SEMPRE ESTÁ NA PAUTA DA PETROBRAS.



Quando a Petrobras diz que coloca qualidade em tudo o que faz, dê ouvidos. A Petrobras quer que a sua qualidade ultrapasse todos os limites de sua atuação e por isso emprega a mesma dedicação nos poços, nos postos e nos palcos. Ela é a patrocinadora da Orquestra Petrobras Pró-Música que, em mais de 11 anos, já levou os clássicos de Beethoven, Tchaikowsky, Mozart, entre outros

mestres da música, para diversas casas de espetáculos, em interpretações tão refinadas quanto os produtos que ela oferece a você. A Petrobras é assim. Em tudo o que faz.

Porque uma empresa que faz de tudo para que o motor do seu carro funcione que nem música, também faz de tudo para você viver, sentir e, principalmente, ouvir qualidade.

**PETROBRAS**www.petrobras.com.br

QUALIDADE SEM LIMITES. COMPROMISSO PETROBRAS.