

WORDS IN PROCESS: *texto teatral e leitura no teatro contemporâneo*

entrevista com Francisco Medeiros

Por Cícero Alberto de Andrade Oliveira/Universidade de São Paulo

FORMADO EM DIREÇÃO, crítica e dramaturgia pela ECA/USP, Francisco Alberto Azevedo Medeiros (ou CHICO MEDEIROS como é normalmente conhecido no meio teatral) é um premiado diretor brasileiro, tendo dirigido mais de cento e trinta produções artísticas entre peças teatrais, óperas e espetáculos de dança. Ganha-dor dos mais importantes prêmios da crítica teatral no Brasil (APCA, APETESP, Molière, SHELL, entre inúmeros outros), Medeiros tem em seu currículo a direção da montagem de importantes obras dentre as quais se destacam: *Artaud, o Espírito do Teatro* (em 1984, uma colagem de textos de Antonin Artaud feita por José Rubens Siqueira); *Depois do expediente* (em 1987, uma peça sem palavras que recebeu o prêmio Molière na ocasião); *A Noite antes da floresta* (em 2006, célebre

obra do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès); *Réquiem* (em 2009, de Hanoch Levin), além da encenação de textos clássicos como *Hamlet* (em 2002, de Shakespeare) e *A Gaiivota* (em 1995, peça de Anton Tchêkhov).

Dono de um olhar sensível e de uma “abordagem fina” do humano, como diz José Rubens Siqueira, Chico Medeiros “trabalha a obra teatral no corpo e na alma dos intérpretes”¹, mas também nas retinas de seus espectadores, que certamente saem de seus espetáculos senão transformados, ao menos repletos de questões. Homem de teatro com mais de quarenta anos de carreira, ele consegue fazer com que textos tornem-se verdadeiras obras vivas, transformando palavras em movimento, em ações, em vida. MANUSCRÍTICA convidou esse aclamado diretor para uma conversa sobre as relações entre texto e teatro a partir de sua experiência nas Artes Cênicas. Falamos sobre o processo de criação de uma peça e as dificuldades que surgem quando há um texto a se encenar e como isso se reflete num trabalho de encenação, além de sondarmos a visão de Medeiros sobre o papel do encenador como leitor do texto.

MANUSCRÍTICA: Quando estudamos teatro num curso de Letras deparamo-nos na maior parte das vezes apenas com os *textos teatrais*, o que, neste contexto, equi-

1. SIQUEIRA, José Rubens. “Depoimento cedido à pesquisadora Joana Albuquerque”. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 02 dez. 2011.

valeria a dizer que nos defrontamos com obras canônicas que fazem parte da tradição literária de um determinado país, ou cultura – sobretudo no caso de culturas ocidentais. A partir deste fato, é comum associarmos, e mesmo confundirmos, texto teatral e literatura. Tendo em vista que há muito tempo diretores, atores e companhias teatrais vêm incessantemente relativizando o papel (e mesmo a importância) do texto dentro da arte teatral como um todo, em que medida você diria que texto teatral é literatura?

FRANCISCO MEDEIROS: A minha sensação é a de que o texto teatral – sem exceção – no momento em que é escrito, é escrito para a cena. Não conheço nenhum dramaturgo que tenha escrito um texto teatral para ser “lido” da mesma forma que um artigo, ou mesmo como literatura. Ele até pode ter um status de literatura quando é escrito no papel, mas percebo que ele só ganha possibilidades, potência de vida, quando vai para o palco e encontra-se com o público: a obra teatral só se completa “ao vivo”, nesse encontro. Certamente há a possibilidade de um texto teatral gerar estudo como literatura, ou mesmo produzir uma reflexão a partir dessa perspectiva; mas a vida da obra teatral (no sentido de seu encontro com o leitor) fica seriamente comprometida nesse caso, pois a potência desse tipo de texto parece ficar reduzida se ele for simplesmente visto como literatura.

A partir de meados do século XIX – momento em que surge a figura do encenador/diretor no teatro – abre-se a possibilidade de outro tipo de leitura da obra, que não era necessariamente feito pelo diretor, mas sua presença inegavelmente abre essa possibilidade de leitura (atualmente, por exemplo, há muita gente interes-

sada pela leitura feita pelo coletivo criador, e não somente pelo viés do diretor). A obra, assim, ganhou dimensões absolutamente inusitadas, e por vezes até inesperadas pelo próprio autor do texto: várias vezes vemos isso não somente em depoimentos, mas também em experiências práticas, vividas. Quantas vezes, quando trabalhei com textos de autores vivos e que iam a ensaios ou apresentações de espetáculos, deparava-me com frases espantadas, do tipo: “Eu escrevi isso?!” “Jamais imaginei que tivesse escrito isso!”. Essa surpresa ocorre em todos os níveis: seja na descoberta de uma potencialidade do texto, seja no plano de uma leitura inesperada.

Manuscrita: Almuth Grésillion e Nathalie Léger colocam que o texto teatral “projeta-se para o futuro”², pois um ponto final nunca marca seu fim; antes, anuncia outro início, uma nova escritura, num outro espaço: é mister que o enunciado transforme-se em enunciação, o texto em gesto, a palavra escrita em ato. Entretanto, esse mesmo texto precisa, antes, ser lido (seja por um diretor ou por um ator), o que aparentemente exige desse leitor uma atenção e percepção distintas. A partir dessa “característica particular”, dessa “peculiaridade”, o que, em sua opinião, há de específico ou singular na leitura de textos teatrais? Que tipo de habilidades (ou sensibilidades) seria preciso ter?

FRANCISCO MEDEIROS: Essa questão é bastante complexa, e eu só posso respondê-la a partir de minha ex-

2. GRÉSILLON, Almuth; LÉGER, Nathalie. Préface. *Genesis Théâtre*, v. 6. Paris: Imec; Jean Michel Place, 2005, p. 7.

periência. Procuro sempre – e vou usar uma palavra um pouco forte – me *proibir*, me policiar de forma a não ter *uma* leitura. Eu me explico: minha preocupação principal como diretor é abrir um espaço de escuta e fazer com que essa escuta gere sensações e imagens, que estão diretamente ligadas a estratégias pedagógicas que provocam e estimulam a equipe (e quando digo “equipe” não me refiro apenas aos atores, mas cenógrafos, figurinistas, iluminadores, etc.); isto é, tento agir de maneira que do texto saiam provocações que possam ampliar o espectro de resposta da equipe.

Num primeiro momento, eu diria que estou muito mais interessado em *ver* – nem que seja “ver com os ouvidos” – a resposta da equipe, antes de ter uma “leitura própria”. Se eu me permitir, se abrir espaço para uma “leitura pessoal”, corro o risco de apegar-me a ela; agindo assim, apego-me a um espetáculo que eu “sonho” a partir da leitura do texto, e provavelmente terei dificuldades em ouvir, deixar fluir a visão do ator, a visão do cenógrafo. O que mais me interessa ao trabalhar um texto com um determinado grupo é que o espetáculo que dele decorrerá seja, de alguma forma, o trânsito (caótico ou não) das vozes que compõem o coletivo.

Não nos enganemos, pois essa não é uma atitude democrática, nem generosa; não tem nada a ver com democracia, mas com interesse: tenho convicção de que podemos ser melhores se nos juntarmos com gente interessante, o que significa que o trabalho pode ser melhor se ali foram ouvidas as possibilidades de leitura da obra. É claro que nas proposições e simulações formuladas pelo diretor há já um caminho, uma seleção – que

pode ser aceita ou rechaçada. Procuo tomar cuidado para que quando houver confronto, não se eliminem as possibilidades, e se possa dialogar com o confronto. Muito da eficácia e da qualidade da leitura aparece quando se transforma (ou “transporta”) aquilo que é palavra impressa em ação ao vivo, aquilo que é rubrica em espaço ao vivo (no caso da cenografia). Então procuro sempre fazer com que as proposições que vêm do coletivo – o máximo possível, pois esse é um processo de “tradução” muito difícil, mas não impossível – não sejam discursivas, ou seja, expressas através de palavras, mas que sejam ação, ato. O ator tem um impulso com relação aos símbolos que processam, operam na cena, e fazem com que ele responda em ato; o cenógrafo, em forma de correlações espaciais, que evidentemente não são a cenografia, mas um discurso cenográfico. Para mim, mais importante do que esses discursos serem maquetes ou desenhos, é que eles sejam “rascunhos em ato”, concretos. A obra teatral é feita para *decorrer* ao vivo; logo, procuro fazer com que os primeiros impulsos da equipe também se revelem e revelem sua potência ao vivo, sempre que possível.

MANUSCRÍTICA: Mas tudo isso que você descreveu (e mesmo essa sua postura de “abertura” com relação ao texto) não seria uma forma de leitura?

FRANCISCO MEDEIROS: Sim, sem dúvida.

MANUSCRÍTICA: Trata-se, portanto, de um procedimento no qual você vai ao texto tentar encontrar

pistas para propor a toda sua equipe, para todas as pessoas que participarão da montagem; previamente; porém, você teve que ler o texto para buscar todas essas pistas, não?

FRANCISCO MEDEIROS: Sem dúvida. O cotidiano de um diretor (pelo menos o meu cotidiano como diretor teatral) pressupõe pelo menos uma leitura por dia (numa média de quatro meses de ensaio, cinco dias por semana, por exemplo). O diretor não para de ler; mas procuro uma relação do corpo que lê que, em vez de ser como um ponto de fuga, que tenta centrar a atenção no texto, faça o contrário e permita que o texto se abra para mim.

MANUSCRÍTICA: Como você evita esse “fechamento”, esse afunilamento num ponto de fuga?

FRANCISCO MEDEIROS: Isso é um *treinamento* de vida e, enfatizo, um *treinamento* para abrir a escuta. Trata-se de algo que fortalece minha “musculatura de escuta”, o exercício cotidiano do diretor-pedagogo de *ver*: *ver* um corpo em treinamento, *ver* um corpo em estado de experiência (no caso da improvisação), *ver* o aluno, ficar em silêncio. Aliás, procuro ao máximo (quase nunca é possível, mas procuro sempre) estar em silêncio, estar em circunstâncias que me possibilitem não falar. No início não sabia exatamente o que era isso, mas com o passar dos anos percebi que era um treinamento de escuta, ou seja, de relação entre silêncio e fala. Essa postura me auxilia na leitura porque ao entrar em contato com uma obra, quero “deixá-la falar”, e não o contrário. Acredito que uma das grandes qualidades de um

diretor é saber quando falar e quando calar; como estamos num mundo muito “falante”, a musculatura da escuta tende a enfraquecer, e esse é mais um motivo para exercitá-la, tonificá-la.

MANUSCRÍTICA: Escuta tanto do texto, quanto da cena?

FRANCISCO MEDEIROS: Exatamente. É uma atitude de vida, como um corpo que se aquece para o estado de criação. No caso do teatro o que me interessa é estar, o máximo possível, atento ao coletivo, às forças que atuam a partir do contato entre as pessoas: a obra congrega diferentes pessoas e compõe um coletivo. O que é um inferno! (*risos*). Mas é muito bem-vindo, altamente realimentador, inflamável, quente, sanguíneo, visceral: é muito vivo.

MANUSCRÍTICA: É cada vez mais comum ouvirmos professores (em todos os níveis de ensino) reclamarem de que seus alunos não leem, de que eles não se interessam por literatura – e igualmente por textos teatrais. Acredito que haja diversos motivos que levam a esse quadro, mas uma de minhas hipóteses é de que há algo na forma como esses textos são lidos (seja na escola, seja na universidade) que desencadeia esse desinteresse. Vendo o trabalho que os profissionais das Artes Cênicas – sobretudo atores e diretores – desenvolvem com relação aos textos teatrais, percebo que existe algo na leitura feita por eles que é capaz de “cativar” o leitor/espectador de forma a capturar sua atenção, e acredito que os estudos literários poderiam aprender muito com essas técnicas e procedimentos de trabalho cênicos. Não seria possível encontrar novas formas de ler tex-

Diálogo

tos (teatrais, literários) a partir da observação desse *modus operandi* das artes cênicas? O que você pensa disso?

FRANCISCO MEDEIROS: Acredito que sim, mas é necessário haver interesse. Percebo que o que geralmente interessa para a maioria (e frequentemente para o pessoal das cênicas também) é “passar os olhos” por um livro, por um texto, e chegar a conclusões. Por quê? Porque, dizem, “é preciso ler outros textos”: quanto mais rápido se lê, mais livros se lê. A rapidez e a eficiência funcionam como elementos de status, são um indício de “competência”.

Para mim os processos no teatro ainda são eminentemente artesanais, têm outro tempo – inclusive a leitura do texto. Pense no tempo que se leva para colocar a linha numa agulha que irá costurar uma roupa... é o inverso da velocidade que nos é imposta, e é deste tipo de leitura que eu estou falando: tudo aquilo que de certa forma é “atentatório”, que contradiz minha tendência habitual, que vai contra a maré, constrói um espaço em que se potencializa a escuta, o contato consigo.

Lembro-me de uma vez em que fomos fazer um estudo de um texto teórico, mas que era também altamente poético, que falava sobre o corpo³. Fizemos uma experiência: selecionamos trechos e, numa roda, lemos alguns deles repetidamente, por horas (o mesmo trecho, às vezes). Depois que as resistências começam a ceder, o texto começava a se revelar em sua infinita

3. Referência ao texto “Corpo Cênico, Estado Cênico”, de Eleonora Fabião. *Revista Contrapontos*, v. 10, n. 3, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>.

possibilidade prismática de leitura. Apareceram coisas inimagináveis nesse exercício! O texto transformou-se, revelou-se pelo exercício prático, ativo do contato do(s) leitor(es) com ele.

Quando trabalho com textos de alto teor poético, às vezes versificados, preciso gerar um grande clima de confiança na equipe para que ela aceite (e suporte) esse tipo de desafio, que não é nada simples: é preciso ir além do tédio que daí pode decorrer, ir além da necessidade de verossimilhança, aceitar que nem sempre se encontrará um sentido para tudo. Por isso alguns ensinamentos do zen-budismo, da ioga, podem ser interessantes para pensar a leitura aí: se olharmos para o Oriente veremos que o silêncio, o vazio, a pausa e o intervalo são elementos integrantes da vida cotidiana; no Ocidente, muitas vezes são elementos estranhos! Essa consciência funciona, para mim, como uma estratégia de leitura.

Em *A noite antes da floresta*⁴, por exemplo, eu me questionava: como ler esse texto? Lembro-me que quando recebi o texto do Otávio [Martins] (que traduziu e atuou no espetáculo) disse para ele: “Acho que o texto veio com problema de impressão, você não tem outro exemplar? Quando vi que não havia pontuação, nem maiúsculas, pensei: “algo está errado!” (*risos*). Bem,

4. Referência à montagem de 2006, *La nuit juste avant la forêt*, texto do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès (tradução de Otávio Martins). Direção de Francisco Medeiros e atuação de Otávio Martins. Na peça – um solilóquio sem nenhuma pontuação ou maiúsculas – um jovem, em algum lugar da cidade, espera encontrar alguém com quem ele cruzou. Ele lhe fala de tudo, de si, dos outros, da chuva e das nuvens, muitas vezes com ironia e um estranho humor.

o texto era daquela forma mesmo; então, eu parei e li. Quando passamos para os ensaios, levei dois meses (trabalhando cinco dias por semana) para conseguir “desacelerar” o Otávio, só para ele sair de uma leitura primeira da “não pontuação” e chegar na “vertigem” que era o próprio do espetáculo. Em quatro meses e meio, às vezes, passávamos três horas em cinco, seis palavras de uma frase, que adquiriam pesos diferentes, em diferentes circunstâncias.

Esse trabalho com o texto é uma batalha diária, a cada minuto! Porque estamos habituados a tentar resolver tudo muito rapidamente: “bem, aqui eu começo grave, termino agudo; ali faço lento, ali mais rápido: ah, pronto! Próxima!”. Essa, em geral, é a nossa primeira reação, o que vem em primeiro lugar. Deixamos nos levar pelos hábitos, estereótipos, conforto, segurança... Mas a obra de arte existe para quê, senão para nos tirar dessa zona de conforto, para nos colocar em movimento, para nos propor outra vivência que não a vivência da busca da estabilidade – que é o nosso padrão de vida? A arte teatral nos interpela, nos coloca num chão mais escorregadio, nos desestabiliza; é como se ela dissesse: “Olhe para o lado um pouco!”, “Agora fique em pé, perceba-se em pé!”. Enfim, são apenas imagens bobas...

MANUSCRÍTICA: Talvez não sejam tão bobas, se pensarmos que este é o mesmo desafio com o qual um professor de literatura que busca outras maneiras de se aproximar do texto literário tem que se confrontar. Esse tipo de resistência que você localiza no público do teatro, é o mesmo que existe com relação ao leitor na uni-

versidade: um professor de literatura que propõe um exercício desestabilizador (uma nova forma de ler, de tratar a leitura) depara-se, por vezes, com as mesmas reações, resistências.

FRANCISCO MEDEIROS: Sim, com certeza. Daí a importância da criação de uma atmosfera sedutora para que a aceitação dessa proposta aconteça: no teatro, essa é outra missão do diretor; é ele quem gera a atmosfera propícia no espaço de criação.

MANUSCRÍTICA: **A partir dessa reflexão e de sua experiência como encenador, o que para você seria um “bom leitor” de teatro? Poderíamos dizer que um bom leitor de textos teatrais é também um bom espectador? Em que medida um diretor que saiba “ler bem” uma peça consegue produzir um evento teatral bem sucedido (no sentido de transformar palavras em imagens, criar um instante de partilha entre público e atores)? Uma qualidade depende da outra?**

FRANCISCO MEDEIROS: Em minha opinião, um bom “leitor” (e aqui estou pensando no público também) é aquele que participa ativamente da configuração da obra. No teatro há uma obra que nasce – exatamente como acontece com relação ao livro – na relação com o leitor. O “bom leitor” de um texto teatral, para mim (do ponto de vista do encenador), é aquele que procura fazer com que parte da leitura se complete ali no espetáculo, e seja responsabilidade do público; ou seja, essa leitura do encenador precisa manter um espaço no qual o público possa se inserir. Mas, vale a pena ressaltar, isso deve ser uma ação deliberada do encenador, que *impõe* essa participação ao público – e não acho que

“impor” seja um verbo forte; é algo necessário para a obra, para que ela tenha algum sentido no mundo de hoje, para quem faz e para quem vê, e que coloque ambos em movimento.

O público que “contempla”, gosta e se satisfaz quando a obra o mantém como espectador em “seu espaço específico”; ela contribuiu para que sua estabilidade não oscilasse nem se alterasse. Esse tipo de obra, por exemplo, é forte candidata a ser bem-sucedida no mercado; e se além de “mantenedora” da estabilidade, ela reforçar conceitos – sobretudo conceitos morais da sociedade – é uma candidata de sucesso mais forte ainda e, infelizmente, no mundo em que vivemos, obter sucesso é sinônimo de qualidade artística...

Então, eu me questiono sempre: como não “entrar nessa onda”, como contorná-la, abrindo um espaço em que o público seja integrante de um processo, integrante da presença da obra em sua configuração pública, quando ela se transforma numa ação pública e sai da esfera de conspiração da sala de ensaio.

Acho que um autor, quando o livro sai de suas mãos, deve passar pelo mesmo processo e se questionar: o quanto ele escreveu aquela obra e o fez para que ela se abrisse para o leitor, para que ela impusesse ao leitor a necessidade de ser cocriador? É diferente quando você *deliberadamente* se interessa por isso; mais uma vez, isso é um estado de escuta.

Como diretor, há para mim um segundo momento de leitura – ou uma segunda leitura – que se dá atrás da plateia durante as temporadas. Ali, percebo como a obra vai se revelando pelo contato com o público.

MANUSCRÍTICA: Durante ou depois do espetáculo?

FRANCISCO MEDEIROS: Em geral é durante, porque no final isso não acontece mais: acabou o critério do aplauso. As pessoas, hoje em dia, aplaudem, ficam em pé – nem se sabe se é porque a pessoa quer ir embora logo ou se ela gostou mesmo, pois todos se levantam! (*risos*). Quando era criança, e não estou sendo nostálgico, aplaudir de pé era um signo diferenciador; esse tipo de código, atualmente, não existe mais, e aplaudir é algo quase que “protocolar”.

Mas, voltando ao momento de “segunda leitura”: um diretor atrás na plateia pode perceber o número de vezes que o público coça a cabeça, quantas vezes (e em que momentos) boceja, cruza as pernas, olha para o teto, envia torpedos; ou, pelo contrário, em que ocasiões em que ele nem se move, de tão concentrado.

Gosto muito também de ver plateia de futebol, que é onde esse tipo de relação se amplifica de forma impressionante: do *close* ao plano geral você percebe as expressões (angústia, tensão, felicidade), as diferentes perspectivas de leitura dos torcedores. Só é duro quando aparece a razão (uma bola no gol) e tudo se dissolve; mas se você isolar isso, verá que ali há uma experiência de criação, de vida, com uma potência impressionante: imagine só 20 mil pessoas numa coreografia única, num canto único (pense no poder desse coro!) que diz “você, meu time, é o meu coração!”.

Se você abrir seu espaço de escuta, pode tirar dessa experiência cotidiana um aprendizado muito grande. É o sonho de todo diretor (pelo menos é o meu) que uma experiência desse tipo ou algo similar (obviamente, numa proporção muito menor) ocorra entre uma

obra de arte e sua relação com o espectador. O discurso de Artaud nesse caso é emblemático: é algo de uma experiência vivida. Há no teatro uma experiência física, semelhante à que vemos no jogo, contra a qual você não tem anticorpos, pois nele revelam-se dimensões do seu “ser espectador”, a céu aberto.

MANUSCRÍTICA: Estabelecendo uma relação entre o espectador do jogo de futebol e o público teatral, fala-se há algum tempo que o papel do espectador de teatro, sobretudo em algumas manifestações teatrais contemporâneas, seria mais “ativo”. Isso exigira um maior “nível de consciência” por parte do público, para “construir” a peça em conjunto com os atores que a encenam, não?

FRANCISCO MEDEIROS: O que você chama de “nível de consciência”?

MANUSCRÍTICA: Entender que ele, ali, é parte daquele processo.

FRANCISCO MEDEIROS: Se você admitir que é possível entender com a cabeça, com o corpo, com o coração, e com todos os tecidos, músculos e órgãos, talvez isso seja um pouco relativo. Pode ser que a plateia ligue-se ao espetáculo com algum desses outros elementos que não apenas a mente, a cabeça. Vou dar um exemplo: tive a felicidade de ser diretor de *A última gravação de Krapp*⁵

5. BECKETT, Samuel. *La dernière bande*. Paris: Minuit, 1959.

com Antonio Petrin (ficamos seis anos em cartaz). Foi uma experiência muito bonita!

Petrin, aventureiro, decidiu ir com a peça para algumas cidades do interior do Brasil onde não havia teatro, e tive a felicidade de ir a algumas delas com ele. Na peça de Beckett, há um homem imerso numa quantidade absurda de fitas de rolo de gravador, que repete ações a cada aniversário, e fala para si mesmo; a vida não tem sentido e é feita de perdas, e permite até se criticar violentamente por ser um pouco nostálgico, como numa conversa. Numa ocasião, um senhor levantou-se, foi até a frente e disse: “Vou tirar o pijama, amanhã! Sou aposentado há anos e faz muito tempo que não tiro o pijama, e fico dentro de casa. Amanhã eu vou tirar o pijama e sair, procurar alguma coisa para fazer”.

A peça vitalizou aquele senhor, e é interessante justamente que isso aconteça com Beckett, porque se ouve tanto dizer que “ele é o descrente da humanidade, o cínico etc.”. Procuramos fazer a obra tal qual ela era, e tentamos nos calar, para ver o que acontecia, o que a obra nos dizia.

Beckett dirigiu essa peça sete vezes em vida; como ele tinha cadernos diários de direção que foram publicados (fac-símiles), tivemos acesso a eles e montamos as sete versões tal como elas figuravam ali. Quando ele dizia: “essa cena tem que durar 34 segundos”, nós obedecíamos. Na outra direção, 34 virou 45, e nós obedecíamos. Só depois que ensaiamos as sete montagens foi que fizemos a nossa. E quando finalmente produzimos nossa montagem aconteceu esse evento com esse senhor do pijama. Ele nos ensinou que Beckett é vitalizador.

MANUSCRÍTICA: Muitos críticos “literários” avaliam e julgam determinadas encenações a partir de categorias como “fidelidade” e “fidedignidade” ao texto. A partir de sua experiência como encenador (ou seja, um leitor mais experiente de textos teatrais), você acha que é possível ser fiel ao texto sem ser infiel ao teatro?

FRANCISCO MEDEIROS: Se o encontro gera vida, os modelos estabelecidos de leitura dos chamados críticos revelam o seu coeficiente de morte ou de mumificação, porque eles são fixos. Se essa obra promove algo que vibra, é como o encontro de um homem com uma mulher: gera-se vida, com ou sem fidelidade. Não há espaço para qualquer atitude moral, ou ligada ao dever (“você não pode!”). Não entendo isso no mundo da arte! Que sentido tem qualquer leitura que moralize a vida de uma obra de arte? É preciso esse exercitar certo “desapego”.

Para mim, por exemplo, é muito difícil não ter “depressão pós-parto” depois de uma estreia. Porque é nítido que o espetáculo toma um rumo próprio, emancipa-se, “ganha a chave de casa” e vai trilhar seu próprio caminho, não estando mais sob meu controle e orientação. É muito difícil não ter esse tipo de reação, sobretudo no mundo em que vivemos, pois somos – autores e diretores – muito mimados, e indevidamente: observe que em *realeses* e cartazes de peças sempre constam nomes de autor e diretor em destaque. Ainda vivemos num mundo em que autor e diretor parecem ser coisas das “altas esferas”; logo, nosso tombo também é maior. Na hora em que a obra começa a revelar suas dimensões e o diretor se dá conta de que não está mais liderando aquilo, é muito impactante, dá certo desânimo.

mo, certa depressão. Mais uma razão para se desenvolver uma musculatura que permita viver esse momento, saber ir embora, sem ir para o ressentimento – que parece ser onde esses críticos vivem. São eles que costumam dizer “não pode”, baseando-se em cânones que nem são deles: são “perucas” que eles resolveram vestir.

MANUSCRÍTICA: A leitura nos dias atuais parece cada vez mais ser vista como uma operação exclusivamente abstrata, e não como um ato corporal. Ler, assim, seria um ato sem relação direta com o corpo, o que não deixa de ter implicações na própria leitura. No teatro, ao contrário, a consciência do próprio corpo por parte do ator é um fator fundamental. De que forma essa consciência corporal possibilita a um profissional do teatro (ator ou diretor) uma percepção distinta (mais ampla) do texto teatral?

FRANCISCO MEDEIROS: Para mim é muito difícil hoje pensar em “consciência corporal”. Essa é uma expressão que nós usávamos, nos anos 1960, quando resolvemos lembrar que tínhamos corpo, o que acabou fanatizando o próprio corpo. Atualmente, o que é mais importante, na minha opinião, é não se perder a noção do *eterno trânsito* entre – mente e corpo, por exemplo. Nesse trânsito existem outras forças, que constituem núcleos. Não é apenas a presença do corpo na leitura, mas no ambiente em que se está, nessa dimensão elétrica que esse ambiente representa e que é um integrante ativo da leitura. O mesmo acontece quando se fotografa: é outro corpo, é verdade, mas que também lê. Então, se nos lembrarmos o tempo inteiro e aprendermos, treinarmos a conviver com esse trânsito, fica

muito difícil falar em “consciência corporal”: quando não é consciência? Quando não é inconsciente? Quando não é trânsito permanente? O que é que está parado? Esse tipo de pensamento ainda é herança da separação entre mente e corpo – que remonta a Descartes.

MANUSCRÍTICA: Existe todo um caminho que você percorreu para chegar a essa noção de trânsito. Para alguém da área de Artes Cênicas essa percepção de corpo, trânsito parece estar mais aguçada. No entanto, para alguém da área de Letras isso não é tão evidente. Se por um lado nos estudos teatrais a questão do texto teatral como sendo o próprio do teatro seria algo obsoleto e superado, o mesmo não ocorre nas Letras...

FRANCISCO MEDEIROS: Diz-se que isso está superado “da boca para fora”. Esse sentimento ainda permanece vivo dentro de nós: trata-se de um impulso estabilizador, que busca manter-se na estabilidade, não no trânsito, na mutação constante. Ele procura fixar-se em respostas: “é isso, e ponto final”.

MANUSCRÍTICA: Não seria uma consciência corporal, então, mas um corpo transitório, em trânsito?

FRANCISCO MEDEIROS: Sim; trata-se da vivência do trânsito, uma vivência eterna, que é para sempre e para onde for. Isso implica em ordem, caos, harmonia, desarmonia como integrantes do processo. Por que, por exemplo, a Teoria do Caos foi tão valorizada no século XX? Porque ele, o caos, é um fenômeno participante da existência, e não algo a ser evitado, na criação.

MANUSCRÍTICA: Tomando como fato a afirmação de Sílvia Fernandes de que “uma das principais tarefas do estudioso do texto teatral contemporâneo seja distinguir seu objeto”⁶, em minha dissertação de mestrado⁷ procurei propor uma forma de apreender o texto teatral, e propus o conceito de *words in progress* para trabalhar com ele: “palavras em movimento, em progresso contínuo e que ocupam, ou querem ocupar, espaços tão distintos – a folha de papel, a voz, os ouvidos, o olhar, o palco”. Vendo as peças que você dirige e a partir dessas colocações feitas em nossa entrevista, percebo que quando pensava nessa definição era precisamente ao tipo de trabalho que observo em suas montagens a que me referia: algo que até pode ter um texto escrito como ponto de partida, mas que passa pelos corpos dos atores, toma forma e preenche a cena, sendo infinitamente recriado. De que forma você foi burocratizando seu olhar a ponto de captar essa especificidade do texto e transpô-lo cenicamente?

FRANCISCO MEDEIROS: Fazendo. Fazendo e tentando... saboreando: depois que o alimento é deglutido e vai ser digerido, resta dele apenas um gostinho, uma lembrança, o sabor.

Trata-se de um fazer que gera o tentar; você até poderia se perguntar por que um “fazer que gera o tentar”, e não o contrário: é que o “fazer que gera o tentar” é estrangeiro, é inusual e, por isso, exige uma atenção maior – e, logo, treino. Tudo é “treinável”; não acredito em nada que venha e fique, como uma dádiva.

6. Ibidem.

7. OLIVEIRA, Cícero Alberto de Andrade. *Brechas na Eternidade: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, FFLCH-USP, 2011.

Se eu puder dizer que me aprimorei é porque eu fiz muito. Minha última direção é já a número 131 – e eu só descobri isso porque me pediram para fazer um *Curriculo Lattes*, e ele numera (*risos*).

Tendo saborear e seguir meus impulsos de rever, re-ler – e isso significa, por exemplo, ensaiar durante a temporada. No caso da peça *Réquiem*,⁸ por exemplo, foi um dos poucos grupos que, depois de dois anos de trabalho, não me “expulsaram” (*risos*), não vieram me dizer “Chico, pelo amor de Deus, dá um tempo!”. (*risos*). Se eu não me controlar, quero ensaiar o tempo inteiro; mas impor, não adianta: o elenco precisa ensaiar por prazer, e não por obrigação depois de estrear. Tenho que saber quando parar, pois os atores vão se assenhoreando desse encontro com o público. Por vezes, vão se desviando e, nesse momento, eu tenho que falar, interceder, porque muitas vezes o caminho que eles escolhem é perigoso: o lugar do truque, do riso fácil, do Ibope... enfim, tenho que alertá-los: “O Ibope está mandando no espetáculo”. Se a equipe decide que esse é o caminho que querem, por exemplo, tenho dificuldade em ficar, começo a ir mais espaçadamente aos ensaios, para me preservar. Enfim, é um pouco como um casamento.

8. Escrito pelo dramaturgo israelense Hanoch Lenin com base em três contos do escritor russo Anton Tchecov, *Réquiem* contava ainda com o elenco de Elenco: André Blumenschein, Chico Carvalho, Dinah Feldman, Fabricio Licursi, Felipe Schermann, Fernanda Viacava e Priscilla Herrerias, e esteve em cartaz entre 2008 e 2010, tendo excursionado por diversos estados brasileiros.