

Dois diálogos

J. GUINSBURG

J. GUINSBURG
é professor de Teoria do
Teatro da ECA-USP
e autor de, entre outros,
Stanislávski, Meierhold
e *Çia.* (Perspectiva).

Nota dos diálogos

Os dois diálogos que estão sendo aqui publicados são transcrições revistas, retrabalhadas e desenvolvidas de minhas aulas no curso de Estética Teatral e Teoria do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

A edição destes textos contou com a dedicada colaboração da professora Rosângela Patriota. O nosso trabalho conjunto vem se realizando em função de um projeto que se propõe a reunir uma série de registros de minhas preleções e reflexões críticas transmitidas aos meus alunos e com eles debatidas, as quais deverão constar de um livro a ser futuramente editado.



Pantomime
Espagnole,
de Alexandra
Exter, 1926



A contemporaneidade da cena teatral

PROFESSOR – O tema central de nossa discussão é a idéia recorrente de que o teatro, como manifestação artística, está ultrapassado e, talvez, morto. O cinema, a novela televisiva, o teriam substituído pela maior amplitude de sua linguagem e pelo alcance de sua recepção. Todavia, não examinaremos a questão sob este aspecto, comparativamente, mesmo porque nos parece que estamos tratando de artes com diferentes estatutos estéticos, em que o principal agente de sua atualização se apresenta de maneira inteiramente diversa: na película e no vídeo, a frio; na cena teatral, ao vivo. Sem sair do espaço e do corpo em que se dá a atuação dramática, consideremos o tópico à luz de formas de atuação que emergiram em tempos recentes e que pretendem traduzir uma expressividade mais direta, orgânica e menos “arte-feita” que a teatral, como a *performance*, o *happening*, o teatro dança, o circo-teatro.

PEDRO – Quais as perspectivas dessa abordagem, professor?

PROFESSOR – O intuito dessa abordagem é destacar o processo pelo qual formas historicamente elaboradas foram ampliando ao

longo do tempo o próprio significado do que vem a ser teatro, dando origem a modalidades não-ortodoxas. Em outros termos, como determinadas concepções de teatro são confrontadas por novas pesquisas criativas, decorrentes de indagações surgidas no momento vivido, e como o fruto desses movimentos inovadores constrói relações conflituosas com a tradição artística herdada e socialmente consagrada.

Em verdade, à medida que desenvolvimentos antigos e explorações modernas revelam que as *fronteiras* da teatralidade têm mobilidade e são extensivas, torna-se cada vez mais cabível pensar que a maneira de fazer teatro não se restringe a uma forma canônica definitiva.

Entretanto, embora o argumento ajude a rejeitar a afirmativa, em princípio, de que o “teatro está morto”, ele implica, diante da multiplicidade criativa já detectada e das possibilidades de seu poder gerativo, a questão não menos básica: então qualquer coisa será teatro? Desde logo pode-se responder com fundamento nas qualificações que nomearam o fenômeno estético nele configurado, mesmo no uso metafórico e/ou ampliado do termo, que: teatro não é qualquer coisa, pois seu modo de ser como objeto artístico pressupõe uma especificidade concreta na maneira como *informa* os seus meios, usa a linguagem, estrutura suas regras e comunica seus conteúdos. Por mínimas que sejam essas regras elas definem o fenômeno, ainda que não um limite, deixando-lhe no plano diacrônico uma borda livre.

BOSCO – Nesses termos, até onde vai o elemento teatral a ser utilizado e o que é efetivamente teatro?

PROFESSOR – A sua pergunta faz sentido na medida em que nem sempre o teatral é teatro. Com freqüência deparamo-nos no cotidiano com uma atitude, um incidente, uma situação que consideramos teatral, embora não resultem de ações deliberadamente concebidas com o fim de exteriorizar e comunicar uma representação artística dessa natureza. Por que então nos pareceram

assim? Sem dúvida porque, ao captá-los, tivemos a sensação de que algo recebera um realce, um acento, uma expressão artificiais, exagerados ou miméticos. Esse descolamento em relação ao que se nos afiguraria natural ou normal é lido como efeito procurado. Mas é evidente que essas manifestações não podem ser entendidas como produtos da arte do teatro. Falta-lhes a efetiva intenção de realizá-las e transmiti-las como tais.

No entanto, por paradoxal que pareça, precisamente nelas é possível discernir quão inerente é à condição humana a faculdade teatral, que se origina na própria estrutura de nossa mente e de nosso poder de representar e reproduzir os objetos de nosso comércio conosco e com o mundo exterior. Daí decorre também a amplitude de suas fronteiras. Elas englobam, além do que já se cristalizou no teatro dramático, vias que a exploração mais recente da criatividade e da teatralidade apenas começam a percorrer.

BEATRIZ – Porém, como perceber, ou melhor, como entender essa questão no nível formal e histórico?

PROFESSOR – No tocante à forma, creio que já esclarecemos acima alguns aspectos. Mas a emissão é apenas parte do processo. É preciso considerar também, entre os vários fatores que nela participam, o papel da recepção. Hoje em dia, por exemplo, são identificados como teatro representações que há 50 ou 100 anos dificilmente seriam incluídas nessa denominação. As implicações desse fato e as mudanças que ele aponta no modo de percepção dos espectadores levam o nosso exame para o âmbito da sociedade, dos processos em que tem sido palco nos planos material, socioantropológico, técnico e cultural, e na esfera dos seus valores em geral e nos estéticos em particular. Isso porque, se de um lado assistimos, devido ao aumento demográfico, apesar de tudo, ao acesso de amplas camadas a espaços e níveis que anteriormente lhes eram totalmente vedados, numa espécie de massificação e democratização da cultura (mesmo em regimes ditatoriais, tribais, fun-

damentalistas), de outro, o extraordinário salto tecnológico que vem ocorrendo *pari passu*, sem dúvida, repercutiu fundo nas artes e as revolucionou, não só quanto aos meios, como no tocante aos conteúdos e formas. Quer dizer, as novas linguagens, as misturas de gêneros, as modalidades e os estilos chegaram a um ponto que se passou a falar de uma nova era na evolução estética: a do pós-moderno e, por que não, a do pós-dramático. É claro que o teatro não poderia nem querer eximir-se dessa dinâmica. É o que se observa na mais ligeira sondagem das tentativas da cena em mobilizar e incorporar os novos recursos resultantes da antropologia, da multimídia, da revalorização dos mitos, do carnaval, das chamadas culturas primitivas e dos mananciais artísticos populares, que geraram o teatro ecológico, o teatro da guerrilha, os teatros de rua, as *performances*, os *happenings*, enfim, a multiplicidade de apresentações que se têm oferecido com crescente recepção em espetáculos heterodoxos, na visão tradicional, afora, naturalmente, as mudanças sensíveis nas formas do espetáculo já consagradas. Trata-se de possibilidades até recentemente inexploradas no espectro oficial da arte dramática e que passaram a estruturar-se e a reivindicar um *status* e uma legitimidade no campo teatral. É o caso, por exemplo, da arte performática.

ANDRÉ – Professor, mas a *performance* não se define pelo improvisado e pela contingência? Sendo assim, ela pode ser teorizada e codificada?

PROFESSOR – A *performance* e seu estatuto artístico vêm sendo tema de numerosas análises teóricas e críticas, embora os performers não apreciem muito esse fato, pois os torna caudatários de uma tradição e de interpretações das quais suas propostas pretendem estar totalmente libertas. Todavia, para o bem ou para o mal, o que vem à luz em alguns desses estudos, principalmente dos que investigam as bases das apresentações performáticas, é que tanto por seu ponto de partida (a deliberação) como por seu principal instrumento (o corpo) e pela

natureza dos seus signos (não só indiciais e icônicos, mas também simbólicos) e, por fim, pelo tipo de espaço onde se realizam, elas reincidem necessariamente em estruturas e assumem formas representativas que as colocam na esfera da teatralidade. E isso nada tem a ver com ser ou deixar de ser formalista, uma vez que a exposição de seus elementos e de seu modo de se constituir, sob o prisma fenomenológico, não implica, de maneira alguma, transformá-las num desdobramento, ainda que distante de um único paradigma, como, por exemplo, o modelo do teatro dramático.

BOSCO – Mas é exatamente isso que estou considerando: o teatro sempre vai depender do caráter *humano*?

PROFESSOR – Sempre! A questão não se resume na constatação de que, desde as épocas mais remotas nos deparamos em todas as etapas da história humana com manifestações que correspondem aos modos de vida e estruturação social, em termos de “representatividade” vital, grupal, simbólica e espiritual. Podemos dizer que estes são os produtos de sua necessidade de exteriorização concreta, de suas relações, de sua organização e de sua cultura, o que inclui as artes e leva a certa altura diretamente ao teatro. Mas esse parâmetro externo não emerge somente em função da dinâmica coletiva, pois, na mesma medida, brota de um imperativo interno, da maneira de ser do homem, como organismo psíquico, em termos não só de seu estar no mundo como de seu estar em si (dentro) e dos processos de sua consciência, isto é, intelectuais.

NORMA – Parece-me que o desenvolvimento do teatro na sociedade humana tem muito a ver com o nível das relações entre os homens e destes com o mundo ao qual pertencem. No entanto, no mundo contemporâneo, penso que há uma limitação do teatro, em termos de abrangência, em relação à televisão, ao cinema e a outros meios de comunicação eletrônicos.

PROFESSOR – Quanto ao primeiro ponto de sua observação, creio tê-lo comentado em boa parte na resposta ao Bosco. Porém, no concernente à segunda, acho que não cabe ao teatro encarar esse desafio como uma condenação à morte, o que parece inevitável se, para enfrentar o repto, ele se colocar no mesmo terreno que seus competidores. Ele não pode almejar ser um veículo eletrônico quando é um veículo gerado pela máquina humana. Com essa base, o teatro sempre teve e, a meu ver, sempre terá sua eficiência. Entretanto, compreendo a sua colocação e concordo com ela se o termo de comparação remontar ao início do século XX, quando o teatro desfrutava de uma situação privilegiada e era, ao lado do circo, da ópera, por exemplo, um dos principais meios de comunicação de massa, das artes do espetáculo. Isso mudou quando os novos meios de reprodução de imagem, a começar pelo cinema e depois pela TV, foram introduzidos. Aí ele perdeu sua primazia, mas nem por isso se tornou obsoleto, dada a sua própria natureza, que é a de apresentar a imagem ao vivo, no mesmo instante em que ela é gerada e comunicada ao espectador. Nesse sentido, a *nossa máquina* emissora é ainda a mais perfeita, pois nenhum meio eletrônico conseguiu até agora esse efeito.

ANA – Mas e o diálogo com as mídias contemporâneas?

PROFESSOR – Em contrapartida, a cena pode dispor e lançar mão de todos os recursos das novas tecnologias, inclusive os eletrônicos, para desenvolver e incorporar no palco linguagens múltiplas. Erwin Piscator e Bertolt Brecht utilizaram o cinema, e outros dramaturgos mais recentes, para não falar de

Desenho de cenário para a peça Papst Sixtus V, de Julius Minding, 1873



encenadores, fizeram uso da TV. Todos eles com o fito de construir níveis diversificados para o desenvolvimento de suas encenações, seja no plano da ação interpretativa, seja no da cenarização e da contextualização dos discursos. Entretanto, o que o teatro não pode dispensar em qualquer hipótese é a *relação ator-espectador*, pois, caso contrário, não será um ato teatral. Nesse particular, ele é insubstituível. Portanto, por sua *função* e por seu espectro de atuação dentre as manifestações da cultura humana, o seu espaço está reservado e não poderá ser perdido. Aliás, a possibilidade de que isso ocorra não tem se verificado. Pelo contrário, as nações tecnologicamente mais avançadas continuam a conceder-lhe um amplo e crescente lugar. Na Europa, na Rússia, nos Estados Unidos da América, por exemplo, a atividade teatral e o número de atores não diminuíram, a despeito das oportunidades de trabalho no cinema e na televisão. Muitos até sentem necessidade de voltar ao tablado para se reciclar, e voltam.

ANA – Nesse debate, como compreender a atividade teatral no mundo moderno?

PROFESSOR – É evidente que o impacto e a ampliação dos novos meios de comunicação se refletem necessariamente no palco cênico. Como? Mediante a incorporação dos novos elementos em *sua* linguagem, e não na incorporação do teatro na *linguagem* deles. Às vezes, recursos teatrais poderão ser absorvidos por outras mídias, porém tão logo isso ocorra deixam de ser teatro. Enquanto este existir, ele, por certo, irá assimilar os novos produtos, as novas condições ambientais, em um processo que decorre da dinâmica social. Veja, sem a televisão, não teríamos Bob Wilson, pelo menos com o feitio que sua produção assumiu e que a torna tão singular. De igual maneira, tivemos um teatro dadaísta, outro futurista, outro ainda surrealista, além daqueles nascidos de movimentos sociais e de tendências políticas diferentes. Na medida em que essas manifestações e seu potencial inovador encontrem repercussão na linguagem teatral, pode-se considerar

que o teatro possui uma *fronteira ilimitada*, e não restrita por aquilo que chamamos de teatro dramático.

Por outro lado, não ser limitado por aquilo que classicamente se fixou numa espécie de cânone dramático não quer dizer que o teatro como tal não tenha um *modo de ser*. Por isso é que estamos ventilando aqui o presente repertório de temas. Há 30 anos, em um curso como o nosso, estaríamos esmiuçando o suposto código aristotélico da tragédia grega, ou de algum modelo de drama, simplesmente, em vez de enveredarmos por um arco tão abrangente de aproximações e análises do fenômeno teatral, como o que se empreende atualmente.

MARIA – Essa abrangência, resultado do desenvolvimento estético e histórico, pode ser verificada com algum nível de antecipação?

PROFESSOR – A dialética das gerações e as contraposições daí advindas acabam recorrendo, no seu fluxo e embates, as maneiras de que a sociedade dispõe, ou disporá, para captar e integrar tais elementos. Por trás de tudo isso há um *começo* e um *fim*: o próprio homem, pois o homem é o começo e o fim de nossa representação (palavra e conceito que Kantor detestava, como afirma taxativamente no seu *Teatro da Morte*, mas cuja validade fenomenológica me parece justificar o seu emprego no nosso contexto). Voltando ao que dissemos anteriormente, cabe lembrar que o mesmo tipo de procedimento surge, muitas vezes, quando se discute a noção de Deus, por exemplo, como ser supremo. Trata-se de uma projeção! Já, na expressão bíblica, o homem foi feito à imagem e semelhança Dele. Isso é uma retroprojeção da nossa capacidade de conhecimento – projetamos para Deus as faculdades máximas que podemos captar dentro de nós, colocando-nos depois como um exemplo delas. Dessa maneira, constituímos o campo simbólico do universo em que vivemos e nele o teatro ocupa um lugar privilegiado de investigação, bem como as proposições do mundo contemporâneo.

Arlequim
Soupirant



Reprodução

Ator, texto e cena: aspectos de uma relação dramática

A

BÍLIO – Em outras oportunidades discutimos os confrontos e tensões inerentes à atividade teatral. Nessa perspectiva, gostaria de propor que nos debruçemos sobre a relação ator/público, tema que mereceu minuciosa atenção de Stanislávski. Desde seu primeiro estudo, considerou a ação dramática como ponto de partida para o trabalho do ator. Inclusive, “Ação” é o título do primeiro capítulo de seu livro. Porém, quase no fim da vida, ele deu um destaque especial à ação física, considerando-a como o ponto de partida para o trabalho do ator na criação da personagem.

PROFESSOR – Ele começou pela ação dramática e, mais tarde, conferiu-lhe uma propedêutica, a ação física... De fato, esse lapso de tempo nos fornece a medida da conscientização de Stanislávski com respeito às implicações do método que ele próprio desenvolvera. O problema de como incorporar a ação, isto é, dar-lhe organicidade cor-

pórea no corpo do intérprete, constituiu, por certo, a busca fundamental de sua trajetória artística. Ela ganhou contornos bem amplos, tornou-se tema de inúmeras discussões, a partir das quais a própria idéia de *ação* passou a ser trabalhada não apenas no plano psicodramático. É preciso também levar em conta o desafio das novas tendências estéticas e dos grupos que as representavam como, por exemplo, o cubo-futurismo na Rússia, cujo impacto repercutiu na reflexão do mentor do Teatro de Arte, levando-o a investigar novos caminhos, pois um dos traços de sua personalidade sempre foi a do pesquisador em busca infatigável da verdade artística. Além do mais, bem antes de Stanislávski, mas também aprendendo com ele, Meierhold já havia apresentado a biomecânica, em que tentava sistematizar a pura ação física como a geradora não só da dinâmica e dos ritmos, mas, não menos, das linhas de força das expressões e das posturas interpretativas. Não obstante essa antecedência, convém lembrar que, se o conceito desenvolvido pelo encenador vanguardista partia de concepções desencadeadas pela arte futurista, ele também o devia a uma preocupação anterior da teatralidade stanislavskiana: a da *relação física* que o ator estabelece com o seu espaço, com os objetos, sob o ângulo da integração e funcionalidade de seus elementos, bem como do efeito de tudo isso sobre aquilo que deve transmitir ao público.

BOSCO – Nesse debate, o grande desafio é compreender o que vem a ser *ação dramática*, porque ela não é *somente* ação física. Em compensação, esta *pode ser* ação dramática, na medida em que for capaz de provocar mudança e conflito no curso da trama, assim como a ação física singular pode promover um fortalecimento da personagem.

PROFESSOR – Como também pode produzir o contrário. Por exemplo, o *excentrismo* é uma tendência que apareceu na Rússia, logo após a Revolução de 1917, e envolveu um grande grupo de artistas, dos quais dois expoentes importantes foram Meierhold e Eisenstein. Ligada à utilização de elemen-

tos circenses distanciadores, encontramos a sua definição na própria palavra “excentrismo”, que significa “tirar do centro”. Dessa feita, atacou-se o fulcro da ação dramática, ou seja, ela foi *descentrada*, perdendo, assim, a organicidade necessária para que se configurasse como dramática. Já, para Stanislávski – tanto na fase da via emotiva e intelectual, quanto na da via física –, a indagação era: *o que contribui para que uma determinada ação seja dramática?*

Talvez seja por isso que Stanislávski nunca ultrapassou um determinado horizonte. O método das ações físicas é importante, mas deve ser apreendido dentro do conjunto de suas proposições, ao contrário de Meierhold, que formulou uma *poética da ação física*. Stanislávski não chegou a tal extremo *por deliberação própria* e não porque não tivesse percebido ou entendido o problema. Pelo contrário, quando começou a encenar a dramaturgia simbolista, ele tinha conhecimento de determinadas questões problemáticas, que só foram se desenvolver plenamente mais tarde. Aliás, foi devido à atuação dele que, historicamente, certas pesquisas surgiram ou foram levadas a termo.

JOANA – Professor, poderíamos trabalhar mais detidamente o processo investigativo de Stanislávski?

PROFESSOR – Para Stanislávski, a medida de todas as coisas é o *homem*, não apenas em termos da originalidade do que ele cria, mas em relação à idéia de que *o humano está na projeção da figura humana*. Assim, aquilo que *ultrapassa* a figura do humano não é considerado real. Stanislávski nunca ultrapassa esse horizonte; ele não quer “*excentrar*”, mas *centrar*, na sua maneira de ver a obra de arte, as relações e a dinâmica dos homens.

As ações físicas, nesse caso, só devem contribuir para centrar mais e não o contrário. É importante esta ressalva, porque ela também pode ter um efeito *descentrador*. Isso ocorre quando é interpretada dentro de um universo energético de ações, cujas significações estão além do homem. Nessa possibilidade temos, por exemplo, a visão

do ser humano totalmente escravo da máquina. Esse tipo de interpretação está fora do horizonte humanístico de Stanislávski. No entanto, não significa dizer que sua maneira de encarar as coisas tivesse sido sempre a mesma, sem nunca haver se ampliado.

Em verdade, de acordo com suas propostas de trabalho, é muito mais coerente pensarmos em *Stanislávski humanista*, ao invés de *Stanislávski naturalista*. Uma posição naturalista seria a de tomar como lei que o homem obedece a leis científicas da biologia e/ou da sociologia. Nesse aspecto, a visão de Stanislávski é oposta, pois propõe a exploração de meios teatrais a fim de obter e expor cenicamente a riqueza do humano, de forma que o homem continue sendo o agente e não o paciente de seu destino. E é em nome desse humanismo que Stanislávski recusa uma série de *opções* que foram exploradas por outros. Em meio a isso, entende-se por que a ação dramática, como tal, é um valor extremamente caro para ele: *porque é uma ação que procura expressar a essência do homem*.

Nesse sentido, um teatro como o do *absurdo*, no qual a ação dramática está, digamos, a serviço de uma dramática não-humana, é inaceitável para Stanislávski. A idéia de um terror cósmico ou absoluto, a visão do homem como simples juguete ou engrenagem, tudo isso estaria além de seu horizonte, onde as ações dramáticas, tomadas como um *todo*, são o fundamental no teatro. Daí também decorre a sua concepção, que não se deu apenas por obediências estéticas estritas de tipo *naturalista*, como se procedessem de um “receituário naturalista”. Na verdade, ele esteve longe dessa submissão: basta recordar que Gordon Craig foi convidado para dirigir *Hamlet*, em Moscou, por iniciativa de Stanislávski. Tal iniciativa só reafirma o fato de que Stanislávski não era um homem de obediências estritas, e sim um criador.

MARIA – Em meio a essa reflexão, seria adequado trazermos para nossa reflexão a noção de *subtexto*?

PROFESSOR – O subtexto tem como referencial o texto, e na linguagem stanis-

lavskiana constitui a explicitação cênica daquilo que ele chama de *atmosfera*, ou seja, dos estados de alma, das pulsações psicológicas e existenciais, bem como dos conflitos subjacentes à ação dramática e que estão encerrados nas entrelinhas, ou em implicações, sugestões e conotações, não inteiramente denotadas e objetivadas pelo escrito.

Aí reside, a seu ver, a singularidade da peça tchekhoviana, e também a fonte de sua verdade poética e dramática. Tendo-a detectado, até contrapondo-a em certos momentos às idéias do próprio dramaturgo em relação à representação de seu teatro, o diretor do Teatro de Arte procurou recriar em cena esse clima anímico, sobretudo no plano interpretativo, numa tentativa de levar o realismo naturalista a um ultranaturalismo, e que resultou numa nova linguagem teatral capaz de explicitar e comunicar o complexo e sutil jogo tragicômico de sentimentos sufocados e amargas ironias, de sonhos e frustrações que urdem a trama vivencial e social desse universo dramático. Assim o texto de Tchekhov, às vezes a despeito dele próprio, como já observei anteriormente, deu chance para que isso fosse realizado. Porém, a realização *cênica* dessa segunda leitura é da responsabilidade de Stanislávski e de sua proposição metodológica.

ABÍLIO – Subtexto, nesse caso, não vem a ser o elemento lírico posto em cena?

PROFESSOR – Naturalmente, como se trata de elementos climáticos, ligados a estados de alma, com ênfase na psicologia e na subjetividade, é claro, numa primeira instância, que o subtexto é de natureza lírica. Entretanto, já vimos que o lírico, em cena, desencadeia uma suspensão da ação dramática, gerando, portanto, pela incisão que pratica, uma espécie de hiato que terá sempre um efeito épico. Historicamente, ele está ligado à motilidade da vida interior das personagens. Mas foi por seu intermédio que a arte moderna da direção começou a sondar as regiões profundas, como dizia Rilke, onde tudo é lei, quer dizer, “entrou dentro” das motivações e expressões textuais registradas





Reprodução

na superfície escritural, detectando espaços inexplorados de criação e tomando, em função deles, liberdades até então inusitadas. Dessa forma cabe acertar que, além de estar estritamente relacionado ao subjetivo, o prefixo *sub* também encerra aqui o sentido de *além do texto*, tanto na decodificação literária quanto teatral.

ABÍLIO – A idéia de que o texto dramático se destina ao palco suscita outros pensamentos. Por exemplo, a questão do “transporte” de um texto para o palco. Eu sinto que há determinadas coisas que precisam ser valorizadas, realçadas, mas é sempre difícil retirar os elementos mais importantes, ou descobrir o caminho que leve a essa valorização.

PROFESSOR – Mais que *transporte*, nesse caso, eu falaria em *tradução*. Ao ler uma peça, a gente projeta elementos, figuras, ambientes, situações e peripécias na imaginação. De acordo com a capacidade imaginativa, uma pessoa pode até representar cenas inteiras, ou dar prosseguimento a determinada ação dentro de si, identificando-se com uma personagem. Cacilda Becker dizia que, às vezes, entrava de tal modo na personagem e no texto que continuava a desenvolvê-los na cabeça, com um discurso próprio. Ou seja, ela seria capaz de continuar a desenvolver as ações da personagem *além das previstas no texto*, abrindo-lhe assim um possível *devir*.

Já a tradução de um conjunto de palavras dispostas num espaço, que antes era o do papel, com vistas a uma *concretização audiovisual*, requer uma nova espécie de signo. Em muitos casos, os significados do texto escrito e do encenado podem até ser idênticos, mas o estabelecimento de uma constelação de signos concretamente materializados faz com que se tenha um outro tipo de linguagem que, embora pertença ao mesmo código, possui uma sintaxe específica por não estar colocado no mesmo meio que a outra. Daí a exigência de uma *tradução*, que é uma *criação*, na medida em que o texto sempre propõe possibilidades *interpretativas*.

**Palco do
Teatro Red Bull
em Londres**

Essa interpretação pode ser feita de várias maneiras. Por vezes a leitura do diretor vai de encontro à letra do texto original. Contudo, a composição cênica e a metáfora teatral se apresentam tão bem constituídas que o público pode acatar essa versão como adequada e correta. No entanto, para que isso aconteça, independentemente dos caminhos por onde enverede a interpretação da peça escrita do autor, todos os seus elementos, ou pelo menos os principais, precisam estar potencializados na tradução.

JOÃO – Poderíamos exemplificar, com textos dramáticos, a idéia da *tradução* cênica?

PROFESSOR – Antes de tratar dos exemplos, há na *tradução* um ponto que é preciso considerar: os gêneros devem ser compreendidos não apenas como *máscaras* ou *procedimentos* a partir da literatura. Nós, inclusive, já verificamos que eles possuem uma amplitude maior, podendo abranger todos os tipos de teatro. A própria noção de teatro épico brechtiano refere-se não somente ao texto, mas é pensado sempre como um teatro *realizado*, em ato. Na verdade, em vez de dizer *teatro*, deveríamos dizer, com maior rigor de linguagem, *texto realizado*. É claro que se pode inverter a argumentação e declarar que todo dramaturgo, de certa forma, ao escrever, *realiza* um teatro imaginário. Potencialmente, cumpre que ele tenha capacidades diretivas a fim de efetivar a sua ficção, exatamente por que esta não é uma *ficção encenada*, mas sim, *encenante*.

Não quero com isso dizer que todo texto deva dispor dessas virtudes ao máximo. Se existiu um Lope de Vega, um Shakespeare ou um Molière, se eventualmente Racine e outros estiveram muito próximos da cena, também existiram aqueles que foram puramente escritores de gabinete. Porém, o fato de alguém ter escrito uma peça recluso no seu escritório não significa que ele não tivesse *qualidades de expressão ou de imaginação* que se aproximam daquelas exigidas para o teatro encenado. Daí por que tais noções nos levam a idéias que

transcendem, especificamente, os aspectos do próprio texto. Elas nasceram da textualidade, mas são plenamente aplicáveis fora de seu espaço tradicional.

BOSCO – É o caso de Molière, cujo texto cresce significativamente quando encenado.

PROFESSOR – Esse fato é tão consciente em Molière que ele escreveu acerca da teatralização no *Improviso de Versalhes*. Trata-se de uma peça acerca de sua concepção de teoria teatral, isto é, da encenação e do ator.

Nesse sentido, se encaramos a criação dramaturgical como uma *primeira criação*, esta pode atingir perfeições literárias que eventualmente o espetáculo teatral não poderá expressar com sucesso. Enquanto poema, um texto como *Fausto*, de Goethe, tem perfeições nem sempre traduzíveis do ponto de vista teatral. Entretanto, ele possui potencial dramático, pois foi concebido dramaticamente e está próximo disso. Trata-se de um poema com validade literária e verbalidade dramática. Essas virtualidades devem ser realizadas num segundo nível, e é somente nele que se torna possível julgar, com plenitude, a realização de uma obra que se diz dramática.

BOSCO – Acho difícil que uma obra bem montada dramaticamente, do ponto de vista literário, não dê certo no palco.

PROFESSOR – Realmente. O próprio escritor pode ter uma prática teatral altamente criativa e imaginativa. Seu *poder de invenção* pode provir dessa prática, tanto que, muitas vezes, encontramos poetas *multiformes*. Gonçalves Dias, por exemplo, é o autor da melhor peça romântica brasileira, *Leonor de Mendonça*. Deparamo-nos aí com um escritor cuja forma de expressão é fundamentalmente lírica, mas que também era dotado de grande poder de expressão dramática. Uma coisa não é contrária à outra, o homem não é *somente* dramaturgo, nem *somente* romancista. Mas isso também não é regra: Émile Zola, por exemplo, fez adaptações dramáticas bastante claudicantes, e nunca deixou de ser um grande romancista!