

Armand Gatti: informando e formando espectadores-atores

Antonia Pereira Bezerra

Em 1974, revisitando as criações teatrais francesas contemporâneas, Jean Duvignaud e Jean Lagoutte consideraram Armand Gatti¹ como o único dramaturgo que compreendeu as exigências de uma pesquisa transformadora do texto teatral: “um trabalho de grupo que empreende uma espécie de ação/agitação cultural permanente” (Duvignaud & Lagoutte, 1974, p. 1998). O principal interesse da minha exposição consiste na tentativa de evidenciar o quanto a poética de Gatti, a exemplo do sistema de Augusto Boal, pela reivindicação de um teatro político e ‘popular’, esforça-se para denunciar o sistema através do qual a ‘cidade’ lançava e lança, ainda, uma armadilha ao espectador. De certa maneira, a concepção gatiniana de ‘jogo teatral’ cristaliza as relações ambíguas e, às vezes, equívocas que o teatro mantém com o espectador e o fenômeno da representação teatral, inscrevendo, assim, o regime bilateral do teatro – *modo agere* e *modo spectare*, numa ‘nova’

perspectiva de distanciamento teatral; articulando a criatividade formal à criatividade espontânea e pondo em paralelo o trabalho do *ator-personagem* e do *espectador-pessoa*.

Entretanto, um tal recorte pode parecer paradoxal, em virtude do longo, exaustivo e cauteloso trabalho de escrita dramaturgica, ao qual o autor se dedica com louvável empenho. Nessa perspectiva, o interesse pelos aspectos técnicos e pelas noções de jogo teatral, apenas, pode sugerir uma redução da vasta e diversificada dramaturgia gatiniana. Portanto, a reconstituição da trajetória de Gatti,² por fornecer uma visão global da sua obra, surge como uma estratégia mais adequada ao acompanhamento e compreensão de sua prática teatral.

Assim, trata-se aqui, menos de análises “técnicas” e mais de considerar a evolução dessas formas dramaturgicas enquanto signo de evolução política e econômica das sociedades. Isso equivale a interrogar: o que e como essas

Antonia Pereira Bezerra é doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Toulouse II; professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

¹ Filho único de Letizia e Auguste, Armand Dante Gatti nasceu em 1924, em Mônaco. Morou primeiramente na favela de Tonkin e, em seguida, no Bairro São Joseph em Beausoleil (Alpes Marítimos). Seus pais, metade russos, metade italianos, originários de Piémont, levavam uma existência difícil em função da pobreza e dos tempos de guerra.

² Este breve e parcial enfoque da obra e da trajetória de Armand Gatti faz parte de um projeto de pesquisa intitulado *As noções de pessoa e personagem nas poéticas de Gatti e de Boal: um estudo comparado*, que vem sendo desenvolvido desde novembro de 2000.

novas formas nos informam? Elucidar essas questões implica necessariamente em remeter o percurso de Gatti aos processos sociais e políticos que provocaram profundas mudanças na sua concepção do fazer teatral. Ora, toda reviravolta gatiniana ocorre em 1968. Em maio de 1968, Gatti é um homem de teatro surpreso e surpreendido. Tudo é possível! A palavra de ordem, o canto em vigor é: tudo e imediatamente. Esse tudo comporta a possibilidade de uma palavra (a do teatro) liberadora e libertária, que não seja mais um monólogo do autor e sim um diálogo com os espectadores, um verdadeiro teatro, por conseguinte. O próprio autor dirá “aos espectadores a palavra errante”³. Certos críticos afirmam que a partir de maio de 1968 Gatti se marginalizou. Todavia, na concepção do autor, foi o teatro, com seus espaços, seu público e seus sistemas *engavetados-empacotados (tirroirs-caisse)* que se marginalizou; que se desviou de tudo: da vida, das preocupações de todos aqueles aos quais o teatro deveria destinar-se. A partir dessa constatação, Gatti abandona esta margem, este gueto, para juntar-se ao público, um público que se pretende criador e que habita seus verdadeiros e legítimos espaços.

Gatti é antes de tudo um personagem, uma *personalidade*, para falar em termos mais formais. A versatilidade, o carisma e a convicção do homem fazem do artista um guerreiro, cujo poder de persuasão e de iniciativa surpreendem. Homem de teatro, cronista, jornalista (prêmio *Albert*, pela reportagem *Dans la cage aux fauves*, Londres, 1954) Armand Gatti foi, igualmente, Diretor dos Filmes *L'enclos*, *El outro Cristobal* (Cuba) ou *V como Vietnam* (com

atores do Grenier de Toulouse, 1967). Em 1959, Gatti abandona “definitivamente” o jornalismo. Quanto ao cinema, em função do silêncio constrangedor que se seguiu ao lançamento do filme *El outro Cristobal*, Gatti não fala de abandono, limitando-se apenas a declarar de forma eloqüente: “é necessário, para continuar a fazer cinema, que eu reconsidere totalmente a minha posição, que eu passe a tratar diferentes temas de uma maneira completamente diferente. Pessoalmente, parto de um princípio que costumo aplicar: pegar o touro pelos chifres, quer dizer, não mais me prolongar em alusões, mas ir direto ao assunto. No teatro isso é possível, no cinema não. Os anos passam, eu acumulo roteiros e tentativas de filmes e caio sempre no mesmo impasse”⁴.

No teatro, para Armand Gatti, onde além de diretor é também dramaturgo,⁵ o mais importante não é o espetáculo em si, mas a relação, o processo do espetáculo: a obra só passa a ter sentido na medida em que pretende exercer uma ação. Gatti quer agitar o público, “levar aos espíritos um certo número de elementos que possam fermentar, desencadear atitudes” (Gozlan & Pays, 1970, p. 166). É nesse contexto que após os acontecimentos de maio de 1968, inspirando-se em Che Guevara, ele publica o *Petit manuel de guérilla urbaine*⁶. Uma característica relevante do *Pequeno manual* é que o mesmo compreende uma série de mini-peças de aproximadamente meia hora cada uma, comportando um pequeno número de papéis (de um a sete) e não necessitando nem de “espaço teatral convencional”, nem de uma produção específica, sendo, portanto, adaptáveis e transportáveis.

³ Alusão à obra de Gatti *La Parole Errante* (1990), espécie de narrativa e autobiografia.

⁴ Todos os temas dos roteiros de Gatti estão na Coletânea da *Revue du Cinema, Image et Son* (1969).

⁵ *Le crapaud-buffle* (TNP 1959); *Chant public devant deux chaises électriques* (TNP 1966); *Les treize soleils de la rue Saint-Blaise* (TNP 1968), entre outras.

⁶ Este título foi voluntariamente escolhido como resposta à acusação do Comissário de Polícia Sr. Grimaud, que após os confrontos do 14 de maio de 1968, declarou: “Nós tivemos que lidar com verdadeiros especialistas da guerrilha urbana” (Gatti, 1991, p. 252).

O *Petit manuel de guérilla urbaine* afixa objetivos bem definidos: o mais importante deles incumbe aos guerrilheiros-artistas “destruírem os guetos da cultura”, única possibilidade de desenvolver os meios de expressão do maior número de pessoas.

Em 1970 a peça intitulada *La journée d'une infirmière ou pourquoi les animaux domestiques* (*Jornada de uma enfermeira ou porque os animais domésticos*) é representada em *foyers* de jovens e em hospitais. Uma única atriz e uma equipe de apoio bastante reduzida são suficientes para a realização desse espetáculo, que conta com a participação dos militantes do meio hospitalar, disseminados na platéia, durante cada sessão. Gatti define e resume o objetivo e a essência do espetáculo nestes termos: “Para que Louise junte-se ao combate de seus camaradas é necessário que a armadura da peça tenha um defeito, uma carcaça pacientemente cimentada, plaqueada de imagens recebidas e aceitas, com o objetivo de exorcizar a vida profunda que ela castrou em si” (1991, p. 254).

Jornada de uma enfermeira nasce de encontros e discussões com enfermeiras em greve. Nessa peça, há um conflito, uma confrontação com o aqui – a realidade imediata de uma dura e rotineira jornada de uma enfermeira – e um distante feito de lembranças nostálgicas e sonhos de um futuro incerto. O canto da peça não evoca nenhuma perspectiva de revolução, nem de um amanhã mais justo e mais humano. O campo imediato da “intervenção” é a consciência de cada um. O objetivo não consiste em remeter a luta real das enfermeiras aos combates de classes, mas sim a algo de mais concreto e decisivo: o combate contra o tempo. Do *aqui* e do *distante*, o conflito evolui ao espaço imedia-

to para constituir-se numa luta pela reconstrução do *agora*, que implica necessariamente numa preparação do *depois*. A dimensão efêmera e transformável dos processos sociais e históricos encontra-se, assim, evidenciada. A “guerrilha” sugerida pelo *Pequeno manual* é, antes de tudo, uma guerrilha de consciências, um convite a assumir e conduzir a termo seu próprio destino, um convite a ser criador: “Nós defendemos o seguinte princípio: cada homem é um criador”, exclama um ator de *Machine excavatrice* (*Ibid.*, p. 221), outra mini-peça do *Pequeno manual*.

Em termos formais e estruturais, o projeto do *Pequeno manual* guarda semelhanças com os métodos e os procedimentos desenvolvidos nos *antimodelos do Teatro-Fórum*⁷ de Augusto Boal. Mas com Gatti o trabalho é diferente. Todos os membros do grupo que participam dessa aventura devem encontrar sua própria linguagem e, a partir dessa linguagem, criar suas próprias obras. Sem renunciar ao trabalho de criação, paralelamente, Gatti desempenha o papel de conselheiro técnico, à disposição do grupo. De fato, em *Machine excavatrice*, Gatti tenta situar a discussão não após, mas durante, no coraço mesmo, do espetáculo.

A afirmação cosmológica de *Treize soleils de la rue Saint Blaise*, “cada homem é um sol”, encontra ecos na exortação de *Machine excavatrice*, “todo homem é um criador”. Gatti, independentemente de suas afirmações nessa época, não adere à militância reinante. Ora, não existe, para o autor, o poeta de um lado e, de outro, o militante. Existe um poeta cujas palavras (e a fidelidade a essas palavras) impõem uma mudança de terreno. É o mês de maio que lhe abre essa via, essa nova perspectiva: “sem maio, eu

⁷ Técnica emblemática do Teatro do Oprimido: o Teatro-Fórum encena uma situação de opressão. Quando esta situação atinge os limites do paroxismo, o mediador do jogo, o Coringa, pára a ação e interpela os espectadores. A peça é rerepresentada, mas desta vez, quando um espectador detectar a opressão e identificar-se com o oprimido, ele pode gritar *Stop!*, entrar em cena e, no papel do protagonista, propor uma alternativa de libertação da opressão. O anti-modelo é o roteiro *Canovaccio*, suporte do Teatro-Fórum; é uma peça escrita sobre o tema único da opressão, cujas formas são variadas e variáveis.

teria, talvez, parado de escrever”, afirma o autor (*Ibid.*, p. 219).

Maio, a detonação de maio, o *élan* de maio, o furor de 1968, é o datado período histórico que arranca Gatti do silêncio. Contestar essa revolução e sua relação com essa época seria contestar a evolução da obra de Gatti. Oriundo desse contexto de agitação social, o *Pequeno manual* consiste num *teatro de intervenção* a ser elaborado e representado nos mais diversos espaços. Porém, teatro de intervenção não significa *Agit-Prop*, posto que as peças de Gatti não veiculam mensagens prontas: o que está em jogo são as questões que essas peças suscitam e a forma como abordam uma dada situação. A escrita passa a desempenhar o papel de ‘relha de arado’, desnudando e dissecando o homem e sua realidade. O objetivo primordial consiste em tentar modificar a conduta e o olhar do espectador com fins a uma tomada de consciência. No momento mesmo em que se busca uma ‘solidariedade internacional’, são os obstáculos entre o *aqui* e o *distante*, o *agora* e o *depois*, que interessam a Gatti. Mas tal interesse conduz o autor a confrontar-se com dificuldades. Em particular, a dificuldade em atribuir sentido às palavras e símbolos nutridos de uma realidade que as referidas peças retratam: uma realidade feita de gestos cotidianos, de árvores, de vegetação e de lendas familiares. Daí decorrem autênticas questões: como estabelecer um legítimo e autêntico diálogo entre realidades distantes, interpelando e transformando a concepção de mundo de cada espectador, em sua determinada cultura? Como entender numa outra realidade, outra época e com outros indivíduos, a luta das longínquas ‘cidades solares’ onde há desigualdades sociais e vidas são sacrificadas (*Machine excavatrice*)?

Gatti, é bem verdade, distanciou-se do ‘espaço teatral convencional’, mas insiste, ain-

da, em montar peças previamente elaboradas. O autor reconhecerá rapidamente que uma peça para ser representada deve entrar no circuito comercial, tornar-se uma mercadoria. Esta via é ilusória já que, em tais condições, “uma peça não diz nada a ninguém”. É preciso romper de uma vez por todas com este espírito; eliminar esta opção. Como Boal, Gatti considera que o fato de querer comunicar algo ao público significa que ele não tem nada a dizer ou, o que pode ser pior, significa querer *fazer* no seu lugar. Nessa ótica, abandonar “o espaço utópico do teatro” não é suficiente em si. Torna-se igualmente necessário mudar a mentalidade, posto que para o autor, esta arte, “[...] seja de direita ou de esquerda, [apresenta-se] como o mesmo e velho teatro reacionário” (Gatti, 1982).

É chegada a hora, para Gatti e sua *Tribu*, de reintegrar as *Células Vivas*⁸: estes lugares onde o homem está na sua vida de todos os dias (Armand, 1978, p. 140). A primeira tentativa, reunindo a *Tribu* e os estudantes do Institut des Arts et Diffusion de Bruxelles, tem um caráter totalmente experimental. Instalados numa usina desativada em Schaerbeek (Bélgica), eles tentam encenar a vida de Buenaventura Durrutti, chefe de uma colônia anarquista durante a guerra da Espanha. Os espaços influenciando o trabalho em preparação, a familiaridade com as idéias de Durrutti e a identificação com as pessoas da Colônia Benneri não constituem elementos satisfatórios: os textos escritos antecipadamente (ainda que coletivamente) soam falsos nos muros da usina. É necessário abandonar toda a referência teatral convencional e reconsiderar a maneira de escrever e de falar. Apesar da intervenção sucessiva de vinte e um cenógrafos, a equipe não consegue ‘construir’ um cenário convincente. Daí então, eles passam a adotar um procedimento que, a exemplo do teatro épico, através de *affiches* e jornal mural, permite,

⁸ *Tribu* – nome que Gatti atribui ao seu grupo, no final dos anos 1970; *Células Vivas* (do francês *Cellules Vivantes*) designa, para o autor, o lugar onde o homem comum se encontra.

paralelamente, narrar a evolução do trabalho e 'inscrever' o cenário no tempo e no espaço.⁹ Todo esse trabalho preliminar, executado em Schaerbeck, permitiu aos jovens estudantes (ainda amadores) reinventarem as relações entre atores e personagens, criando, sucessivamente, doze maneiras de *Narrar Benmeri*. Essa pesquisa resulta de muitos retoques e transformações. De fato, em 1971 restavam ainda três versões da mesma peça. No mesmo espírito, podemos citar a peça *Barbant Wallon* ou *Notre guerre de 14*,¹⁰ como Gatti prefere chamá-la.

Em 1997, Gatti honra a memória do matemático Jean Cavallès, assassinado pelos nazistas. Aos seus *loulous*¹¹ de Toulouse, Marselha ou Estrasburgo, Gatti pede para que se transformem também em resistentes: "Vocês o serão na medida em que se transformem em criadores. Só então vocês combaterão em nome da linguagem, e poderão assim se colocar na situação de um resistente nos dias de hoje" (Perrier, 1997). A obra de Gatti, em perpétua gestação, ultrapassa de longe o 'estado embrionário' e constitui excelente material didático; suscita reflexões e questões acerca do papel e da natureza da arte teatral. O autor está sempre redigindo séries de curtas peças destinadas a grupos militantes à margem dos 'circuitos tradicionais'. Sua poética sugere um leque de formas e significados 'novos', pela profundidade temática e pelo elo que se pode estabelecer com a época atual, com os processos históricos e sociais da realidade mundial, face aos quais quase sempre se assume a postura de 'espectadores passivos'.

Considerado como o mais contemporâneo dos autores dramáticos da Europa Ocidental, Gatti não escreve, nem encena para o deleite estético dos especialistas. Como Boal, Gatti trabalha em função das necessidades e dos pro-

blemas imediatos, vivenciados por grupos que se utilizam do teatro como linguagem, como instrumento de conhecimento e meio de libertação. Suas peças descrevem o homem de hoje e estão estreitamente relacionadas com as lutas sociais emergentes: "são os diferentes momentos dessa luta, que eu tento transcrever" (Entretien, 1960).

Nem Gatti nem Boal renunciam aos seus trabalhos de escrita pessoal. Contudo, nas suas 'missões', cada experiência constitui um apelo à transformação do mundo: através do 'verbo' para Gatti e através do 'ato' para Boal. Ambos definem seus sistemas não como uma 'utopia' mas como 'ativismo'. Que sejam os *loulous* de Gatti ou os *oprimidos* de Boal, trata-se de exortar os espectadores a 'transformar o mundo', recompensando e atribuindo, assim, o devido mérito a uma escritura oriunda dos 'atores da realidade'. Tanto nas peças do *Pequeno manual*, quanto nas técnicas do Teatro do Oprimido, não se exige do cidadão-ator, nem do cidadão-espectador, que os mesmos se tornem criadores, eles já o são. Toda a utopia, todo o combate do *Pequeno manual* consiste nessa tarefa de conscientização, nesse empreendimento *político-teatral*. Como no Teatro-Fórum, a realidade e as armadilhas são as mesmas tanto para o teatro, quanto para a cidade.

À guisa de conclusão, sem querer ceder ou sucumbir aos 'jogos abusivos' da teoria das 'influências', tão caros aos comparatistas, para além de Augusto Boal, me parece justo fazer uma referência, a título de homenagem, à memória de Maïakowski, Meyerhold, Artaud, Brecht e Piscator. Porém, Gatti surpreende: primeiramente, pela gama de registros, dons e especialidades diversas nas quais o autor passeia com inusitada naturalidade (poesia, direção teatral,

⁹ Este procedimento remete àquele empregado por Augusto Boal na montagem *A Engrenagem*, de Jean-Paul Sartre, em 1963, com o grupo Arena.

¹⁰ Adaptada para o cinema, antes mesmo de ser encenada no teatro em 1978.

¹¹ Expressão francesa que designa os desfavorecidos, discriminados, entre outros.

roteiro cinematográfico e realização de filmes, grandes reportagens e até mesmo uma pequena passagem, sem muito sucesso, pelas fotonovelas – *romanphoto*); em segundo lugar, surpreende pelo talento que manifesta em cada uma dessas especialidades. Gatti é um autor dramático por

excelência: é no teatro que ele se sente relativamente livre para expressar-se; é no teatro que sua obra suscitou e suscita ainda grandes esperanças, inspirando, como Bertold Brecht e o Lerhstück, fecundos projetos.

Referências bibliográficas

- ARMAND Gatti et le Théâtre Ouvert. *Organon 78, Revue du C.E.R.T.C*, Université Lyon II, 1978.
- DUVIGNAUD, Jean; LAGOUTE, Jean. *Le théâtre contemporain, culture et contre-culture*. Paris: Seuil, 1974.
- ENTRETIEN avec Armand Gatti. *Miroir do Cinéma*, sept. 1960.
- GATTI, Armand. On a theatrical event. *Modern Drama*, v. 35, n. 1, 1982.
- _____. *La Parole Errante*. Verdier/Lagrassse, 1990.
- _____. *Oeuvres Complètes*. Verdier/Lagrassse, 1991, 2 v.
- GOZLAN, Gerard; PAYS, Jean-Louis. *Gatti aujourd'hui*. Paris: Seuil, 1970.
- PERRIER, Jean-Louis. Gatti, l'homme-opéra. *Le Monde du Dimanche*, 29.01.1997, p. 11.
- REVUE du Cinema, Image et Son*, n. 239, 1969.