

Carta aberta. Uma peça-conferência, numa cidade em repouso, para um banquete público

Fernando Kinas

Em 1996, Denis Guénoun publicou *Lettre au directeur du théâtre* (Carta ao diretor do teatro). No ano seguinte, o texto foi encenado no Festival de Avignon, provocando um impacto considerável no meio teatral francês. Apesar de estar sob a rubrica “teatro”, esta *carta* não nos apresenta personagens nem ação dramática, tal como a convenção teatral determina. Essa é uma das provocações de Guénoun. Entre ensaio e dramaturgia, a *carta* atualiza o debate sobre o “pensamento encenado”. No início do texto o autor faz algumas das referências de praxe sobre o tema: o Platão dos *Diálogos*, Diderot e seu *Paradoxo sobre o Comediante*, a *Compra do Cobre* de Brecht, e ainda as *Rãs* de Aristófanes, que embora seja uma “peça de teatro”, mostra Ésquilo e Eurípidés, nos infernos, debatendo a tragédia. Estas experiências híbridas, entre o dramático e o dramático em crise, ou entre o dramático é o *pré* e o *pós-dramático* – meu ponto de partida são as reflexões de Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac e Hans-Thies Lehmann, além das investigações do pró-

prio Guénoun –, seriam formas de apresentar, cenicamente, não mais personagens em ação, mas o próprio pensamento. Guénoun afirma que uma idéia, abstrata, pura, não é nada se ela não se mostra”.¹ Invocando Hegel, Guénoun quer forçar a idéia a sair de si, a se mostrar, nos palcos, sem frivolidades, nua.

Mas não foi pela forma escolhida (embora a discussão sobre forma e conteúdo merecesse, também nesse caso, atenção cuidadosa) que a carta de Guénoun sacudiu a morna paisagem do teatro francês contemporâneo. Antes, foi a contundência das idéias o motor do incômodo. Guénoun, filósofo e *homem de teatro*,² resolveu assumir a tarefa de passar a limpo a arte do teatro, revisando das grandes questões que nos permitem entender os seus fundamentos – aquilo que lhe é (ou parece ser) particular e constitutivo –, até sua forma de produção nas sociedades capitalistas, passando pela relação com a imprensa, modelos de subvenção, formação profissional, recepção do público, entre outros temas. “Sem um pouco de pensamento, os tea-

Fernando Kinas é diretor, pesquisador teatral e professor da Fundação Armando Álvares Penteado, de São Paulo. Dirigiu, entre outros espetáculos, a “peça-conferência” *Carta aberta*.

¹ Ver *Lettre au directeur du théâtre*, 1996, p. 8.

² Denis Guénoun (nascido em 1946) foi ator, diretor, músico, fundador e animador da companhia teatral de *L'Attroupement*. Ele administrou o Centro Dramático Nacional de Reims, foi presidente de sindicato e atualmente é dramaturgo, ensaísta e professor na Universidade de Paris, Sorbonne.

tros estão perdidos”,³ diz ele no texto. Assim como Frank Castorf, Guénoun parece acreditar que “O pensamento é capaz de reconfigurar a realidade”.⁴ E o teatro é um dos lugares privilegiados para o exercício do pensamento. Não fosse assim, ele correria o risco de se transformar numa espécie de produto a ser degustado no ambiente confortável e controlado do consumo cultural.

Na gênese do texto está um pedido feito ao autor por um amigo, administrador de teatro (o *directeur du théâtre* do título), solicitando uma peça cujo tema seria o próprio teatro. O título proposto, *Lições de teatro*, agrada muito pouco a Guénoun, que se decide pelo simples, direto e descritivo *Lettre au directeur du théâtre*. Diferente do nosso João Caetano, Guénoun argumenta que não tem “lições para dar a ninguém”.⁵ Ele radicaliza o âmbito da crise do teatro recusando também o formato “peça teatral”, considerando-o insuficiente para dar conta dos desafios do teatro e do nosso tempo, e que é preciso, então, forjar outra(s) forma(s). É quase escusado dizer que Brecht é presença constante, subterrânea ou explícita, no texto de Guénoun. Neste ambiente, de crise do teatro, reflexão sobre a crise e aposta na mudança, é que surge esta *carta*, endereçada ao “diretor do teatro”, mas com a intenção afirmada de ser lançada ao público.

A *carta* pode ser lida como um longo poema sobre as sortes e as misérias do teatro. “Longo” pelas suas quase cem páginas, “poema” pela combinação entre liberdade e cinzelamento da língua, espalhada no papel segundo uma métrica e um ritmo que evitam a prosa ensaística convencional. Ao mesmo tempo em que reivindica

a tradição dos diálogos, Guénoun avança em outra direção, propondo este formato de *carta*. Que é também, segundo ele, uma forma de diálogo. O que estrutura o texto, portanto, é o conceito de “endereço”. *Adresse* que, além do sentido literal, significa habilidade e destreza. Aquele que conhece o endereço pode chegar ao seu objetivo, e pelo caminho mais curto. O “endereço” funda uma comunicação autêntica entre aquele que fala e aquele que ouve, entre aquele que aparece e aquele que vê. Na introdução de *Actions et acteurs*, escrito em 2004, Guénoun volta ao tema colocando lado a lado “endereço” e “imagem”. Endereçar corresponderia a “falar de frente”. Já à “imagem” corresponderia o “perfil” (ou o famoso três-quartos ensinado em algumas escolas de teatro). Neste caso, “de perfil”, eu não falo com a platéia, eu lhe envio uma “imagem”. Falar de frente recebeu, na história do teatro, diferentes nomes: monólogo, coral, apartes, canções ou *songs*, interpelação cômica dos espectadores. Mas o “endereço” pode se dar sem signos exteriores.⁶ E este é justamente um dos enigmas do teatro. A reflexão de Guénoun revela e valoriza a força inequívoca inerente ao endereço, um equivalente da “presença”, em contraste com a “ação”, a “imagem” e o “perfil”. Endereçar é ser capaz de doar e de se doar num ato coletivo, compartilhado, comum. Na comunhão instaurada pelo teatro, mais do que na “representação”, é que residiria o poder (e o mistério) mundano do teatro.

Os temas da *carta* são muitos, alguns indicados acima, e dialogam com escritos anteriores e posteriores do autor. No centro está a investigação sobre a necessidade (ou não) do teatro. Em 1997, Guénoun lançou uma obra,

³ Ver *Lettre*, 1996, p. 6.

⁴ Afirmção que o diretor do teatro Volksbühne (Berlim) fez em debate no Itaú Cultural de São Paulo, em 20 de setembro de 2005. Eu cito de memória.

⁵ Ver *Lettre*, 1996, p. 10.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 36.

esta sim claramente ensaística, chamada *Le théâtre est-il nécessaire?*⁷ O centro da reflexão gira em torno do conceito de identificação, mas o projeto global do autor é o de “repensar, retomar e relançar”⁸ o teatro. É preciso mostrar a ferida, fazer o diagnóstico e providenciar os remédios.

Carta ao diretor do teatro antecipava estes debates. Uma das suas idéias estruturantes, ao lado do “endereço”, é a de “ágora”. Esta invenção da Grécia clássica dialoga com o conceito de “teatro como serviço público”, forjado no segundo pós-guerra francês. O espaço público por excelência, “onde se faziam comércio, reuniões políticas e o teatro, no início”,⁹ aproxima-se da utopia republicana que quer a arte como direito de todos, e não privilégio de poucos. O teatro, segundo Guénoun, seria composto, então, por dois elementos, a imitação (ou representação) e a reunião (ou assembléia). A cada um destes elementos estaria ligada uma função: mimética e agorêutica. Imita-se (ou mostra-se!) numa assembléia. E este fenômeno é soldado pela existência generosa e potente do “endereço”. Guénoun reaquece o debate que levou o diretor do Teatro Taganka, Yuri Liubimov, sufocado por décadas de stalinismo, a afirmar que o teatro é o “lugar onde podemos respirar em comum”.¹⁰ Teatro seria mostrar o que está ausente, através daquilo que está presente. Formando uma assembléia.

Uma assembléia é sempre política, e nós não temos motivos para duvidar de Bernard Dort quando ele diz que o teatro é *ontológica-*

mente político.¹¹ Neste mesmo diapasão, e não sem alguma polêmica, Guénoun cita a famosa proposição de Antoine Vitez, diretor, professor e administrador de teatro francês, que defendia um “teatro elitista para todos”. Até hoje esta provocação gera infindáveis debates sobre o estatuto do “teatro de arte”. Questão que ganha atualidade em tempos de feroz mercantilização da arte e cinismo desabrido. Guénoun cruza a investigação filosófica e estética com a inquietação política. Ao chamar a atenção para o dinheiro que “enlouquece” (ele está se referindo às subvenções que o Estado destina ao teatro), Guénoun nos faz pensar em outro filósofo, um alemão do longínquo século dezanove, que já advertia sobre o poder dissolvente do dinheiro.

A contribuição da transposição do texto de Guénoun para os palcos brasileiros¹² está em encontrar novos destinatários para esta *carta*, com o cuidado de recusar certas facilidades cênicas. Diferente de outras montagens, entre elas a primeira francesa, o texto é assumido por um único ator. A opção não é a de reproduzir, de forma mais ou menos naturalista, pequenas cenas sugeridas pelos textos *Cinna*, de Corneille e *Hamlet*, de Shakespeare, mas de assumir a “proferição”, a potência do discurso (embora a expressão esteja a um passo do clichê) sem o recurso, ou o abuso do recurso, aos ornamentos e cacoetes de um tipo de teatro tão regrado quanto anódino, além de formalmente conservador e vacilante nas questões investigadas. Caixa cênica revelada; iluminação, cenário e figurino

⁷ Publicado em português pela Editora Perspectiva, em 2004, com tradução de Fátima Saadi.

⁸ Ver *Le théâtre est-il nécessaire*, 1997, p. 167.

⁹ Ver *Lettre*, 1996, p. 31.

¹⁰ Afirmação feita em debate no Théâtre du Rond-Point, Paris, 1994. Eu cito de memória.

¹¹ Ver *O teatro e sua realidade*, 1977, p. 366.

¹² O espetáculo estreou no Teatro Guaíra, em setembro de 1998, e continua a ser apresentado em festivais de teatro e eventos especiais. Compõem a equipe: Fernando Kinas (direção, tradução, cenografia e pesquisa musical), Lori Santos (ator), Nadja Flügel (iluminadora), Simone Violanti e Fábio Salvatti (assistentes de direção) e Marina Willer (direção de arte).

sóbrios; recusa da música que sublinha e entorpece; rompimento voluntário e sistemático da ilusão; desmontagem dos mecanismos de identificação (entre ator e personagem, personagem e público); rigor do pensamento traduzido em rigor das marcações, muitas delas em ângulos de noventa graus; limpidez de enunciação; clareza dos gestos; cenas que se comentam (citação, paródia, referência), revelando o modelo especular, ou dual, sugerido pelo texto. Na montagem brasileira a *carta* foi substancialmente reduzida, mas muito pouco adaptada, com a significativa exceção da *parábasis*, que – coerente com o esforço de endereçamento ao público real, historicamente determinado –, foi reescrita, incluindo uma reflexão sobre o funcionamento das leis de incentivo baseadas na renúncia fiscal, situação desconhecida, porque aberrante, na política cultural francesa.

O texto, assumido pela equipe como discurso político, sem negligenciar suas ambições artísticas, foi rebatizado como *Carta aberta*. Aberta, mas endereçada. A montagem tem sido apresentada, prioritariamente, às segundas e terças-feiras, dias de “não teatro”, com a intenção de dialogar com a classe teatral (atores, atrizes, diretores, técnicos, imprensa especializada, estudiosos da área, estudantes de teatro) ou em festivais e eventos voltados à discussão sobre o teatro. *Carta aberta* não entrou, nem entrará, em cartaz, e o preço dos ingressos é definido com o objetivo de cobrir os gastos de produção de cada apresentação. Recusa-se, didaticamente, a participação em um modelo mercantil de

fabricação e circulação teatral que é responsável, numa medida que precisa ser melhor investigada, por parte dos fracassos do teatro enquanto fenômeno social.

Todas estas características fizeram com que o espetáculo inaugurasse uma nova proposta, já exercitada de forma embrionária em espetáculos anteriores, especialmente em *R* e *Um Artista da Fome*,¹³ e aprofundada em trabalhos posteriores.¹⁴ Trata-se da “peça-conferência”. Este formato é uma tentativa de pensar, nomear e exercitar o hibridismo entre drama e não-drama, interpretação e narração. É mais ainda: arte e política, ficção e realidade, pensamento e ação. Quando a forma dramática se enfraquece, e a ficção parece comprometida com a vulgaridade comercial e a banalidade televisiva, como evitar concessões ou a abdicação? Como não oscilar entre a “nostalgia” paralisante e a “fatalidade da desilusão”, igualmente paralisante?¹⁵ Em outras palavras, que caminho *precisamos* inventar, na contracorrente da paisagem empobrecida e empobrecedora do teatro hegemônico? O modelo “peça-conferência” é uma tentativa de pensar em cena, pensar poética e politicamente, assumindo sem tergiversação a convergência entre ética e estética. A fala pode não ser ato, mas a célebre sugestão para que os filósofos não se contentassem em interpretar o mundo, mas comesçassem a transformá-lo, funciona como estímulo para este tipo de exercício teatral. A urgência não parece precisar de justificativa.

Na seqüência da tradição crítica francesa, lembrada por Guénoun ao longo da *carta* (de

¹³ O espetáculo *R*, com textos de Albert Einstein e outros autores, estreou na Casa Vermelha, Curitiba, em abril de 1997. *Um artista da fome*, de Franz Kafka, estreou no Teatro Guaíra, em março de 1998. Ambos foram dirigidos por Fernando Kinas.

¹⁴ *Tudo o que você sabe está errado* (2000), com textos de René Descartes e outros autores, *O muro de Berlim nunca existiu* (2003), de Luis Vidal Giorgi e *Titânio* (2004), com textos de Elizabeth Bishop, Hilda Hilst, Pier Paolo Pasolini e Peter Brook. Espetáculos com direção de Fernando Kinas.

¹⁵ As expressões entre aspas são de Denis Guénoun em entrevista concedida à Maïa Bouteillet, publicada na versão eletrônica da revista *Le Matricule des Anges* em <http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=4194>.

Rousseau a Deleuze), não parece fora de lugar citar Roland Barthes. No adendo que escreveu em 1970 às suas *Mitologias*,¹⁶ ele identifica o inimigo capital, que continua sendo a norma burguesa (e eu acrescento: o bom senso complacente, a ideologia mitificadora da cultura de massa, a confusão entre natureza e história), e afirma que permanecem indispensáveis um instrumento de análise fina e um movimento de autocritica poderoso, que no caso de Barthes atendia pelo nome de semioclastia. Dando ouvidos a Barthes, uma das nossas tarefas incontornáveis é a de inventar a crítica e a superação renovada da crítica.

A *Carta aberta*, endereçada ao povo do teatro e àqueles que se inquietam com o estado desta arte, inscreve-se neste movimento. E não está sozinha. Ela tem parentes mais velhos, como o texto de Peter Handke, pouco estudado e menos ainda lido, *Insulto ao público* (1966); e parentes mais recentes, como alguns textos de Elfriede Jelinek, dos anos 80 e 90, nos quais o teatro sofre execrações como que indicando um renascimento necessário.¹⁷ Vale citar ainda “a estrutura dramática morta”,¹⁸ expressão com a qual Heiner Müller caracteriza a sua *Descrição de imagem* (1984). Esses escritos, algo esquizofrênicos, cindidos entre a literatura não clara-

mente dramática – ensaio, poema dramático etc. – e a vocação para o palco, discutem os contornos, poderes e fraquezas, do teatro.

Na última das cinco partes do texto (um *clin d’œil* aos cinco atos da tradição teatral?), Guénoun faz a aposta direta da política, cuja existência não deveria ser diminuída, enfraquecida ou substituída, pelo pragmatismo, acomodação e menos ainda pelo mercado. Ele pede um pouco de insurreição, ou no mínimo, uma renovação. “Que não é renovação de teatro [...] mas do novo que é necessário para a vida”.¹⁹ Se o teatro é “espetáculo” (Guénoun não cita, mas aqui estão ecos de Guy Debord), que ele morra e apodreça sem volta, “Mas se ele é uma carta amorosa ao que virá, então que ele nos ensine, nos dê uma lição”.²⁰ Para quem? Primeiro, para o povo que assiste, na platéia, e depois para aquele lá fora, na “praça pública, no pátio, na cidade em descanso”.²¹ Guénoun com seu texto, e nós com nossa *Carta aberta*, sonhamos acordados com um teatro ofertado por produtores livres para amigos ou passantes que queiram “curiosamente se sentar à mesa pública do banquete”²². Isto pode não ser lá muita coisa, “toda a grande política zomba”²³, diz Guénoun, mas é uma tentativa de fazer do teatro, como escreveu Jean-Pierre Sarrazac, um *enclave de utopia*.²⁴

¹⁶ Ver *Mitologias*, 1987, p. 181.

¹⁷ Ver *Ich möchte sein e Sinn egal. Körper zwecklos* (*Eu quero ser superficial e Sentido, tanto faz. Corpo, inútil*), em *Désir et permis de conduire*, 1998.

¹⁸ Ver *Medeamaterial e outros textos*, 1993, p. 159.

¹⁹ Ver *Lettre*, 1996, p. 89.

²⁰ *Id.*, *ibid.*, 1996, p. 90.

²¹ *Id.*, *ibid.*, 1996, p. 89.

²² *Id.*, *ibid.*, 1996, p. 77.

²³ *Id.*, *ibid.*, 1996, p. 90.

²⁴ Ver *Critique du théâtre*, 2000, p. 27.

Referências bibliográficas

- BARTHES Roland. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1987.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GUÉNOUN, Denis. *L'exhibition des mots – Une idée (politique) du théâtre*. Paris: Éditions de l'Aube, 1992.
- _____. *Lettre au directeur du théâtre*. Le Revest-les-Eaux: Les Cahiers de l'Égaré, 1996.
- _____. *Le théâtre est-il nécessaire*. Belfort: Circé, 1997.
- _____. *Actions et acteurs – Raisons du drame sur scène*. Belin, 2005.
- HANDKE, Peter. *Outrage au public et autres pièces parlées*. Trad. de Jean Sigrid. Paris: L'Arche, 1988.
- JELINEK, Elfriede. *Je voudrais être superficiel e Sens: indifférent. Corps: inutile*. In *Désir et permis de conduire*. Trad. de Yasmin Hoffmann e Maryvonne Litaize. Paris: L'Arche, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.
- MÜLLER, Heiner. *Descrição de imagem*. In: *Medeamaterial e outros textos*. Trad. de Christine Rohrig e Marcos Renaux. São Paulo: Paz & Terra, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Éditions Médiannes, 1995.
- _____. *L'avenir du drame*. Belfort: Circé, 1999.
- _____. *Critique du théâtre – De l'utopie au désenchantement*. Belfort: Circé, 2000.
- _____. *Jeux de rêves et autres détours*. Belval: Circé, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880/1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. *Teoria do drama burguês*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.