



sala preta
ppgac

ISSN: 2238-3687

Volume 21
Nº 2
2022





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v21i2p1-3

EDITORIAL

Alessandra Montagner

Andreia Nhur

Henrique Rochelle

Marcos Bulhões

Sofia Rodrigues Boito

Suzana Schmidt Viganó

& Verônica Veloso



Após anunciar e efetivar o seu retorno neste ano de 2022, a Revista Sala Preta dá prosseguimento ao seu novo projeto editorial, que encontra agora o desafio de colocar-se no mundo. Este é o primeiro número na retomada da Sala Preta a seguir o processo de Fluxo Contínuo, com a submissão espontânea de textos por diversos autores, recebidos desde a reabertura do periódico. Neste caminho, encontramos as diversas dificuldades do processo de edição de revistas acadêmicas, enfrentando os prazos; o re-estabelecimento do processo de avaliação por pares; o encontro de pareceristas aptos e disponíveis a avaliações; e, sobretudo, a delicada comunicação entre autores - editores - avaliadores - revisores - diagramadores. São muitas as dimensões que formam esse processo complexo, e, com este segundo número, seguimos na sua construção.

Neste número são publicados cinco artigos que abordam as Artes da Cena a partir de diferentes perspectivas, fazendo dialogar tradição, contemporaneidade, produção artística e pedagogia. O número também conta com uma resenha e retoma a seção de críticas da Revista.

No artigo “O Fetiche da Experiência no Teatro”, Tiago Fortes discute processos de construção de valores universais que são usados como parâmetros para deslegitimar experiências pessoais e convertê-las em fetiche. Partindo de Jorge Larosa e analisando o discurso de formadores de atuação, o autor busca a recorrência desses processos, e os modos como, através deles, a experiência de atores e atrizes são subsumidas.

Por sua vez, em “Dramaturgia como performance alegórica” Ingrid Koudela desenvolve conceitos oriundos de sua mais recente pesquisa em torno da alegoria. Enfocando sua análise sobre a dramaturgia, a autora compreende a escrita da cena como um jogo que articula diferentes elementos, não hierárquicos, tomando como ponto de partida a noção de *tableau*. O artigo desenvolve tais conceitos teóricos em relação direta com contextos de práticas pedagógicas e de encenação.

No artigo “Jacques Copeau e o Instinto Dramático da Criança”, Rodrigo Scalari encontra na criança um modelo para a pedagogia teatral. O artigo enfoca a noção de instinto dramático desenvolvida por Jacques Copeau e Suzanne Bing, interseccionando-a ao conceito de instinto teatral de Nicolas Evreinov, para evidenciar a importância fundamental do instinto dramático na construção da rede de práticas de formação do ator na *École du Vieux Colombier*.

No artigo “A Morte de Quixote e o Teatro do Futuro”, Natacha Dias analisa aquilo que identifica como a renovação da pedagogia de Mikhail Tchekhov a partir da morte simbólica de seu *alter ego*, Dom Quixote. A autora destaca a imagem como fenômeno articulador, e a reincidência da temática da morte na trajetória pessoal do artista.

Em “Folia em revista: o teatro de Walter Pinto e a festa carnavalesca carioca” Maximiliano Marques apresenta uma investigação histórica, a partir de pesquisa bibliográfica e iconográfica, acerca das encenações do teatro de revista do carioca Walter Pinto e suas implicações estéticas no carnaval do Rio de Janeiro.

Heloísa Pacheco de Souza retoma a seção de críticas da Revista com o texto “Eu, Protagonista”. A autora critica a obra *Fuck Me*, de Marina Otero, enfocando o que identifica como um movimento da cena contemporânea latino-americana: modos de exploração da autoficção e do depoimento pessoal como gesto político feminista, que entrelaça produção de cena e processos de subjetivação.

Na resenha “O diálogo entre materiais e a construção da desordem” Maria Lúcia Pupo discute o livro *Guerras Cívicas: Ilhas de Desordem de Heiner Müller*, de Ingrid Dormien Koudela, ressaltando a abordagem que a autora faz de aspectos da teatralidade e dramaturgia do diretor teatral alemão Heiner Müller, atentando para a fragmentação textual, a intertextualidade e as possibilidades lúdicas de suas peças, frente à importância da leitura original e local no entendimento do trabalho deste autor.

Desta forma, os diferentes textos que compõem este número delineiam uma perspectiva para a pesquisa em Artes Cênicas que faz dialogar passado e futuro, tradição e re/invenção da cena. Foi gratificante ver, sobretudo após o período de interrupção de publicação da Revista, o contínuo interesse e contribuição dos autores e da comunidade acadêmica em sua realização. É este aporte que justifica e possibilita a continuidade do projeto da Sala Preta.

Os editores,

Alessandra Montagner, Andreia Nhur,
Henrique Rochelle, Marcos Bulhões, Sofia Boito,
Suzana Schmidt Viganó e Verônica Veloso.



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v21i2p4-26

Artigos

O fetiche da experiência no teatro

The fetish of experience on theater

El fetiche de la experiencia en teatro

Tiago Fortes

Tiago Fortes

Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Ator, diretor de teatro e professor do curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará (UFC).



Resumo

Este artigo analisa o discurso de uma série de formadores de atuação – focando principalmente em Stanislavski – para decifrar os valores que aparecem com recorrência, e os modos como a experiência de atores e atrizes são subsumidas, ou seja, se adequam, se encaixam nesses valores. Será demonstrado como singularidade, verdade, organicidade, natureza e vida se tornam valores universais, princípios inquestionáveis que servem de parâmetro para deslegitimar certas experiências e converter outras em imperativo e fetiche, como elucida Jorge Larrosa.

Palavras-chaves: Experiência, Atuação, Formação, Valores, Natureza.

Abstract

This article analyzes the discourse of a series of acting teachers – focusing mainly on Stanislavski – to decipher the values that recur, and the ways in which the experience of actors and actresses is subsumed, that is, adapted, fitted to these values. It will be demonstrated how singularity, truth, organicity, nature, and life become universal values, unquestionable principles that serve as a parameter to delegitimize certain experiences and convert others into an imperative and a fetish, as Jorge Larrosa explains.

Keywords: Experience, Acting, Training, Values, Nature.

Resumen

Este artículo analiza el discurso de una serie de formadores de actuación – centrándose principalmente en Stanislavski – para decifrar los valores que aparecen con frecuencia, y las formas en las que se subsume la experiencia de los actores y actrices, es decir, se adaptan, encajan en estos valores. Se demostrará como la singularidad, la verdad, la organicidad, la naturaleza y la vida se convierten en valores universales, principios incuestionables que sirven de parámetro para deslegitimar ciertas experiencias y convertir otras en imperativo y fetiche, como explica Jorge Larrosa.

Palabras clave: Experiencia, Actuación, Formación, Valores, Naturaleza.

Introdução

Em seu artigo “A experiência e suas linguagens”, Jorge Larrosa (2015, p. 38) apresenta sua discussão como uma “reivindicação” do conceito de experiência. Acrescenta, contudo, que não é o bastante reivindicar, que é preciso ainda “fazer soar de outro modo a palavra experiência.” E para isso, ainda segundo o autor, é preciso tomar algumas precauções no emprego deste conceito, para “tirar da experiência todo o dogmatismo, toda a pretensão de autoridade” (LARROSA, 2015, p. 41). A precaução que me interessa investigar aqui é a quinta, por perceber o quanto seu alerta toca, ainda hoje, a condição de atores e atrizes em formação, por perceber que nesta área sobre a qual me debruço há bastante tempo – a formação de atores e atrizes – também não basta reivindicar a palavra experiência – pois esta já se faz muito presente em nossas discussões sobre atuação –, é preciso “fazer soar de outro modo a palavra experiência”, para que ela não se coloque a serviço de valores que não potencializem essa multiplicidade de corpos, que desejam se constituir como atores e atrizes. O que seria, então, a quinta precaução feita por Larrosa?

A quinta precaução consiste em evitar fazer da experiência um fetiche [...] vamos ver se agora também nos vão implantar uma experiência e todos vamos ter que começar a procurá-la, a reconhecê-la e a elaborá-la [...]. E vamos ver se agora vão mandar que identifiquemos e elaboremos nossa experiência pessoal. Isso seria converter a experiência em um fetiche e em um imperativo, como são um fetiche e um imperativo [...] a alma [...] a ideia de homem [...] o inconsciente e todas essas coisas que nos dizem que temos embora não saibamos, que nos dizem que deveríamos ter mesmo que nunca tenhamos sentido a necessidade, e que nos dizem que temos que aprender a buscar, a reconhecer e a elaborar. (LARROSA, 2015, p. 44-45)

O que farei ao longo deste artigo é analisar valores que aparecem com frequência no discurso de alguns formadores de atuação, convertendo a experiência num fetiche e num imperativo, valores nos quais as experiências de atores e atrizes acabam tendo que ser subsumidas, ou seja, “todas essas coisas que nos dizem que temos embora não saibamos, que nos dizem que deveríamos ter mesmo que nunca tenhamos sentido a necessidade, e que nos dizem que temos que aprender a buscar, a reconhecer e a elaborar.”

Será preciso mostrar que o que está em jogo é uma confusão entre juízo de valor e juízo de fato – muito bem exemplificado na problematização de Nietzsche sobre os estoicos – que faz com que escolhas artísticas e valorações estéticas sejam impostas como fundamentos técnicos, princípios que não devem ser questionados por atores e atrizes em formação. É neste sentido, como será mostrado, que o encenador polonês Tadeuzs Kantor (2008, p. 87) defende uma “autonomia do método artístico”, para que a criação artística não tenha que se submeter, ser interpretada ou legitimada nos termos deste ou aquele valor. Ou seja, devemos desconfiar de valores que sejam colocados como um imperativo para toda e qualquer criação artística – como veremos ser o caso da vida e da natureza no discurso de Stanislavski.

Como será demonstrado, o perigo reside nesses valores que não parecem ser valorados por ninguém, como se sempre estiveram aí como princípios da natureza. Assim, se concluirá que o problema não reside, de forma alguma, em um artista buscar um valor que legitime suas próprias experiências. O que se torna um problema pedagógico para atores e atrizes em formação é quando, não sendo vislumbrado por professores e diretores tal ou qual valor em determinada experiência, que esta venha a ser deslegitimada.

Singularidade como fetiche

Começemos por analisar como a singularidade – conceito que pode abrir portas para outros modos de percepção do corpo no pensamento de filósofos como Gilles Deleuze¹ – pode acabar se tornando um fetiche, um imperativo no qual a experiência de atores e atrizes deve ser convertida. A encenadora francesa Ariane Mnouchkine, considerando a máscara como “uma exigência terrível e irrefutável” (FÉRAL, 2010, p. 61), a compreende como essencial para a formação do ator porque “não permite a mentira e revela todas as suas fraquezas [...] expõe aquele que não quer entrar no jogo e que se serve dela para se esconder” (FÉRAL, 2010, p. 65). Ao falar sobre o trabalho específico com a máscara neutra, Gaulier (2016, p. 55) diz algo parecido: “o divórcio entre as exigências do neutro e as anomalias (ou singularidades) nas quais o aluno se

¹ Este conceito perpassa toda sua obra, mas indico aqui, como referência onde ele aparece, a meu ver, de modo emblemático os volumes 3 e 4 de *Mil Platôs*, escrito junto com Félix Guattari.

esconde é algo que salta aos olhos. É a máscara que as denuncia. A máscara desvenda espaços contraídos, agressividades, medos, vergonhas”. Ambos falam sobre o poder das máscaras de denunciar ou expor o ator sempre que ele tentar se esconder. Porém, enquanto na fala de Mnouchkine fica dúvida se as “fraquezas” que a máscara revela são singularidades preciosas do ator ou defeitos a serem corrigidos, na fala de Gaulier, as singularidades são colocadas como sinônimo de “anomalias” que se divorciam das “exigências do neutro”. Isso me chama a atenção porque, em relação ao trabalho com outra máscara que é o nariz de palhaço, Ana Elvira Wu (2005, p. 58) afirma que o trabalho do professor se aproxima de uma “tarefa de detetive”, pois deve descobrir onde o aluno “realmente guarda ou esconde seu lado frágil”. E complementa: “saber se o aluno está sendo ele mesmo é uma tarefa muito difícil” (WUO, 2005, p. 87).

Afinal, a singularidade do ator é uma fragilidade que ele esconde e que o professor ou a máscara deve ajudar a revelar, ou são anomalias “nas quais o aluno se esconde”, e acabam por impedir o ator de revelar a máscara? Conhecendo o trabalho com máscaras, é a primeira alternativa que me parece estar em jogo. De qualquer forma, é este funcionamento, de algo que se esconde e que deve ser buscado e revelado com a ajuda de um professor-detetive, que me parece colocar a singularidade como um fetiche a ser buscado. Para o argentino Raul Serrano (2004, p. 331, tradução nossa), “alcançar essa unicidade, essa singularidade pessoal é a meta de um longo trabalho de rechaço dos estereótipos e modas herdadas. Tornar-se quem se é não é o ponto de partida da práxis: é o de chegada². Compreendo a preocupação de Serrano em não colocar como condição do trabalho aquilo que só poderá ser alcançado trabalhando. Mas esta preocupação apenas aparece na medida em que a singularidade é colocada como um valor, um fetiche, um imperativo a ser buscado através da experiência do ator, e não como a própria realidade do ator, ou seja, enquanto suas condições singulares de existência, aquilo que aparece em sua experiência concreta. Quando falamos de singularidade na formação do ator, estamos falando de suas condições concretas e históricas que o fazem ser o que é, ou estamos colocando tais condições como

2 No original: “Lograr esa unicidad, esa singularidad personal es la meta de un largo trabajo de rechazo de los estereotipos y modas heredadas. Ser uno mismo no es el punto de partida de la praxis: es el de llegada”.

bloqueios que escondem e o impedem de acessar a singularidade como um valor, como uma **experiência essencial** a ser encontrada a partir de “um longo trabalho de rechaço dos estereótipos e modas herdadas”?

É muito diferente quando a singularidade é colocada como uma meta e quando se compreende que ela está presente desde sempre enquanto *modus operandi* de cada aluno ou ator. É muito comum para um ator em formação³ ter um professor ou diretor diante de si dizendo-lhe que o que vê ali em cena não é sua verdadeira singularidade. Uma professora de palhaço argentina – com quem conversei em minha pesquisa de doutorado em 2017 – também problematiza esta exigência de que o ator fique “reafirmando que eu sou o tempo todo. O que não tem nenhum sentido, ficar reafirmando o tempo todo que você é, porque você já sabe quem é: ‘Eu sou Tiago! Eu sou Tiago!’”⁴. Perguntei então a ela se também havia escutado muito em sua formação de palhaço feedbacks como “muito boa esta ação, mas e o Tiago?”. Ela responde que sim, e disse se distanciar desta abordagem porque para ela “o pessoal sempre está. [...] Está aqui. [...] Há como que uma busca da verdade, que não é importante para mim, porque não me interessa a vida do outro”⁵. Podemos dizer, portanto, que a busca da singularidade – enquanto um imperativo que converte a experiência – se confunde com uma busca pela verdade: o verdadeiro eu, que estaria escondido e precisaria ser revelado através de um longo processo de escavação.

Verdade e organicidade como fetiche

Para o diretor argentino Marcos Rozenzvaig (2016, p. 137, tradução nossa), “a verdade cênica, aclamada e exigida aos quatro ventos, parece

3 Falo a partir de minha própria experiência, mas também a partir de inúmeras entrevistas que realizei com atores e atrizes em formação em minha pesquisa de doutorado, que culminou no livro *A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate*, publicado pela editora Paco em 2020.

4 Citação tirada de uma entrevista que realizei em minha pesquisa de doutorado e consta em meu diário de bordo. No original: “[...] reafirmando que yo soy todo el tiempo. Lo que no tiene ningún sentido, estar reafirmando todo el tiempo que uno es, porque uno ya sabe quién es: ‘¡Soy Tiago! ¡Soy Tiago!’”

5 Citação tirada de uma entrevista que realizei em minha pesquisa de doutorado e consta em meu diário de bordo. No original: “Lo personal siempre está. [...] Está acá. [...] Hay como una búsqueda de la verdad, que no es importante para mí, porque no me interesa la vida del otro”.

agir como uma obsessão que fecha os caminhos do pensamento do ator”⁶. O que lhe parece problemático é que os alunos de teatro “tenham o costume de abordar os exercícios buscando ações e objetivos que os levem a uma almejada verdade”⁷ (ROZENZVAIG, 2016, p. 137, tradução nossa). Outro diretor argentino, Jorge Eines (2012, p. 74, tradução nossa), problematiza que “Stanislavski morreu, mas tem revivido em algumas transcendências não muito férteis para a arte do ator”⁸. O diretor se refere à “transcendência que tem adquirido a organicidade condicionada ao emocional [...] o sentimento acaba sendo o grande valor por excelência. Como se a emoção avalizasse tudo [...]. Um ato de implicação religiosa que garante sua ascensão ao Olimpo”⁹ (EINES, 2012, p. 74, tradução nossa). Ao denunciar esta transcendência, Eines parece estar tentando salvar a organicidade enquanto valor fundamental para o ator, desvinculando-a da emoção enquanto valor que avaliza tudo. Esta mesma postura pode ser percebida em Serrano, que não apenas tenta desvincular a organicidade da emoção, mas também da verdade. Para Serrano (2004, p. 348, tradução nossa), a organicidade é “uma valorização do próprio eu do ator”¹⁰ e “por consequência, a luta por esse valor se converteu no essencial para nosso enfoque pedagógico, para além, ou melhor, aquém de toda proposta estilística”¹¹. O curioso é que, tendo defendido a organicidade como um valor que está “aquém de toda proposta estilística”, o autor afirme, logo em seguida, que “a postura de identificação” – nitidamente uma proposta estilística – “se revela básica para conquistar o valor de que estamos falando”¹² (SERRANO, 2004, p. 348, tradução nossa).

6 No original: “La verdad escénica, declamada y exigida a los cuatro vientos, parece oficiar como una obsesión que cierra los caminos del pensamiento del actor”.

7 No original: “tienen por costumbre plantear los ejercicios buscando acciones y objetivos que los lleve a una pretendida verdad”.

8 No original: “Stanislavski há muerto pero há revivido en algunas trascendencias no muy fértiles para el arte del actor”.

9 No original: “trascendencia que ha adquirido la organicidad condicionada a lo emocional. [...] el sentimiento acaba siendo el gran valor por excelencia. Como si la emoción lo avalara todo [...] Un acto de implicación religiosa que garantiza su ascensión al Olimpo”.

10 No original: “una valorización del propio yo del actor”.

11 No original: “En consecuencia la lucha por este valor se convirtió en lo esencial para nuestro enfoque pedagógico, más allá, o mejor dicho, más acá de todo planteo estilístico”.

12 No original: “La postura de identificación [...] resulta básica para conquistar el valor del que hablamos”.

Temos aí uma confusão entre escolha estética e supostos fundamentos que diriam respeito à própria realidade do corpo do ator e do teatro de maneira geral. É bastante raro e improvável ver um artista defender o valor da organicidade e, ao mesmo tempo, assumir que se trata de uma escolha estética entre outras possíveis. Thomas Richards (2014, p. 74), afirmando se tratar de “um termo de Stanislavski”, define organicidade como um “viver de acordo com as leis naturais”. Apesar de não encontrarmos o termo organicidade sendo empregado com tanta frequência por Stanislavski quanto os termos verdade ou emoção, a expressão “agir de acordo com as leis naturais” ou “agir de acordo com a natureza” é com certeza uma das mais empregadas por ele para discutir o trabalho do ator. Para mostrar que mesmo este “agir de acordo com a natureza” é uma questão de escolha estética e valorativa – que acaba por se confundir com um fundamento básico para qualquer ator –, quero trazer uma problematização feita por Nietzsche em relação à filosofia estoica.

Natureza e vida como fetiche

Vocês querem viver ‘conforme a natureza’? Ó nobres estoicos, que palavras enganadoras! Imaginem um ser tal como a natureza [...] sem intenção ou consideração [...] imaginem a própria indiferença como poder – como *poderiam* viver conforme essa indiferença? Viver – isto não é precisamente querer ser diverso dessa natureza? Viver não é avaliar, preferir, ser injusto, ser limitado, querer ser diferente? E supondo que o seu imperativo ‘viver conforme a natureza’ signifique no fundo ‘viver conforme a vida’ – como poderiam não fazê-lo? Para que fazer um princípio do que vocês próprios são e têm de ser? – Na verdade, a questão é bem outra: enquanto pretendem ler embevecidos o cânon de sua lei na natureza, vocês querem o oposto, estranhos comediantes e enganadores de si mesmos! Seu orgulho quer prescrever e incorporar à natureza, até à natureza, a sua moral, o seu ideal, vocês exigem que ela seja natureza ‘conforme a Stoa’, e gostariam que toda existência existisse apenas segundo sua própria imagem – como uma imensa, eterna glorificação e generalização do estoicismo. (NIETZSCHE, 2005, p. 14-15)

Nietzsche está mostrando haver nos estoicos uma confusão entre juízo de fato e juízo de valor, entre natureza e cultura, uma projeção de ideais de uma determinada cultura ou escola filosófica sobre a realidade tal como

ela supostamente é. “Viver ‘conforme a natureza’” é exigir ou acreditar que a Natureza seja de acordo com nossos valores. Defender as leis da natureza como fundamento desta atividade cultural que é o teatro implica uma pretensão em “ler embevecidos o cânon de sua lei na natureza”.

Mas que associação se pode fazer entre Stanislavski e os estoicos, que tinham como grande valor a racionalidade, que defendiam, como o estoico Crísipo, “que a racionalidade humana funda-se na racionalidade da Natureza” (HADOT, 2006, p. 209), que viam, portanto, por todos os lados, os valores racionais da lógica e da coerência; como associá-los a Stanislavski (1995, p. 167), que tanto denunciou que “a razão seja seca” e que “avassala e esmaga sentimentos”, expondo assim ideais bastante distintos dos estoicos? Basta lembrarmos de quando ele afirma que “a lógica e a consecutividade dessas ações físicas conduzirão à veracidade e à fé” (STANISLAVSKI, 1995, p. 264). Como esclarece Natacha Koss (2014, p. 335, tradução nossa), “a verdade aparece em cena quando se seguem as regras da natureza; mas, segundo a visão stanislavskiana, ‘na natureza tudo é lógico e coerente, e assim deve ser também o que inventa a imaginação’”¹³. Discutindo o conceito de ação física, Jorge Eines (2012, p. 104, tradução nossa) afirma que “Stanislavski sempre está preocupado com os porquês e os para quês”¹⁴. Marcos Rozenzvaig (2016, p. 33, tradução nossa) problematiza que “os atores enclausurados, prisioneiros da lógica da vida, não podem caminhar dois passos sem se perguntar o ‘por quê’ e o ‘para quê’ das condutas de seus personagens”¹⁵. Para o autor, é “como se a verdade estivesse aderida à lógica ou fosse a prostituta da racionalidade”¹⁶ (ROZENZVAIG, 2016, p. 137, tradução nossa). O próprio Raul Serrano (2004, p. 233, tradução nossa) – cuja escola está fundamentada no **método das ações físicas** – crê “que seja preciso se distanciar das explicações que dava o próprio Stanislavski, em seus últimos escritos, no que diz

13 No original: “La verdad aparece en escena cuando se siguen las reglas de la naturaleza; pero, según la visión stanislavskiana, ‘en la naturaleza todo es lógico y coherente, y así debe ser también lo que inventa la imaginación’”.

14 No original: “Stanislavski siempre está preocupado por los porqués y los para qués”.

15 No original: “Los actores encerrados, prisioneros de la lógica de la vida, no pueden caminar dos pasos sin preguntarse el ‘por qué’ y el ‘para qué’ de las conductas de sus personajes”.

16 No original: “como si la verdad estuviera adherida a la lógica o fuese la prostituta de la racionalidad”.

respeito à ação. Neles, o mestre atribui a eficácia da ação física ao fato de lembrar [...] essa mesma ação em seu funcionamento na vida”¹⁷.

Serrano (2004) considera que o problema da memória emotiva não teria sido totalmente abandonado por Stanislavski em sua fase final, no sentido de ainda trabalhar sob a ideia de “evocação” e não de “produção de conteúdos psíquicos”. Serrano (2004, p. 233, tradução nossa) conclui então que “uma metodologia ruim – a busca inútil de causas – o leva a tirar falsas conclusões”¹⁸. Podemos comprovar esta atribuição da eficácia da ação física ao fato de lembrar esta mesma ação na vida pela frequência com que Stanislavski (1995, p. 93) empregava a expressão “no palco, como na vida real...”

Mas se, para Serrano, trata-se de um problema metodológico, para Julia Lavatelli trata-se de uma questão de valores, de uma visão de mundo que lhe parece “absolutamente hegeliano, no sentido da postulação ‘tudo que é real é racional’”¹⁹ (LAVATELLI, 2014, p. 152, tradução nossa). Para a autora, “mesmo no ‘método das ações físicas’, Stanislavski crê na lógica e na coerência do natural”²⁰ (LAVATELLI, 2014, p. 152, tradução nossa). Lavatelli discorda de Serrano quanto à possibilidade de distinguir os elementos técnicos das escolhas poéticas. Para ela, “a conexão da técnica stanislavskiana com a poética realista reside no embasamento racional do real que ambas sustentam”²¹ (LAVATELLI, 2014, p. 152, tradução nossa).

Para Stanislavski, e tantos outros, contudo, não se trata de um vínculo com uma poética específica, mas com a própria lógica da vida. Stanislavski (1999, p. 51) critica, por exemplo, a assim chamada “escola da representação”, por compreender que esta baseia o trabalho do ator na premissa de que “a arte não é a vida real nem sequer o seu reflexo. A arte é, por si só, criadora,

17 No original: “que hay que distanciarse con respecto a las explicaciones que daba el mismo Stanislavski en sus últimos escritos, acerca de la acción. En ellos el maestro atribuye la eficacia de la acción física al hecho de que recuerdan [...] a esa misma acción en su funcionamiento en la vida.”

18 No original: “una mala metodología – la búsqueda inútil de las causas – lo lleva a sacar falsas conclusiones.”

19 No original: “absolutamente hegeliano, en el sentido de la postulación ‘todo lo que es real es racional’.”

20 No original: “Aun en el ‘método de las acciones físicas’, Stanislavski cree en la lógica y la coherencia de lo natural.”

21 No original: “La conexión de la técnica stanislavskiana con la poética realista reside en el basamento racional de lo real que ambas sostienen.”

cria sua própria vida.” Para o encenador russo, “não podemos concordar com um desafio tão pretensioso a essa artista perfeita, ímpar e inatingível que é nossa natureza criadora” (STANISLAVSKI, 1999, p. 51). Muitos outros, no entanto, defenderam esta mesma lógica criticada por Stanislavski. Kantor (2008, p. 87), por exemplo, defendia a “autonomia do método artístico que, longe de reproduzir a vida, visa eliminar os princípios e as normas da vida, por consequência não admite ser interpretado nos termos da vida e segundo sua escala de valores”. Meierhold, aluno mais importante de Stanislavski, também defendeu que “as leis da vida e da arte são diferentes” (SANTOS, 2009, p. 400). Não apenas diferente, mas que “o teatro é superior à vida, em todo caso, ele deve dar mais do que ela” (PICON-VALLIN, 2013, p. 505).

Mas de que vida se está falando, seja para defendê-la enquanto valor fundamental do teatro, seja para considerar este superior a ela? Artaud (1999, p. 8) já havia postulado nos anos de 1930: “[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”. Curiosamente, pode-se postular que este modo de valorar a vida esteja de acordo com a afirmação de Meierhold de que “o teatro é superior à vida”. Pois, para Artaud (1999), a função do teatro era exatamente devolver à vida fora do teatro o que ela havia perdido, ou seja, a “vida reconhecida pelo exterior dos fatos” havia se desconectado desse “centro frágil e turbulento”. O teatro, portanto, poderia dar mais do que a vida real, poderia devolver a esta o que havia perdido e que não saberia reencontrar sozinha. Peter Brook (2000, p. 10) também, de modo semelhante, considerava a vida um valor fundamental para o teatro: “O que importa é a centelha, que nessa peça surge muito raramente. É uma prova de que a forma teatral é terrivelmente frágil e exigente, pois essa centelhazinha de vida tem que estar presente a todo instante”. A questão que eu colocaria a Peter Brook é: como podemos esperar ou exigir que algo que “surge muito raramente” esteja “presente a todo instante”?

Quando Kantor defende a “autonomia do método artístico” em relação aos “princípios e as normas da vida”, o que me parece estar em jogo não é simplesmente uma recusa da vida enquanto valor para o teatro. “Autonomia do método artístico” implica, seja qual for o valor – singularidade, verdade, emoção, organicidade, natureza ou mesmo a vida –, que ele seja assumido

enquanto valorado por um artista com uma determinada visão estética ou existencial; implica que este valor seja, portanto, interpretado nos termos da arte, e não que a arte seja interpretada nos termos deste ou daquele valor; que se possa realizar o exercício contínuo do verbo valorar ao longo de toda criação, e não que toda criação tenha que perseguir este ou aquele valor para que possa ser considerada válida ou legítima. Como diz Serrano (2004, p. 198, tradução nossa) em relação a seu teatro: “o valor essencial perseguido é a vida”²². É quando a vida, ou qualquer outro valor, se torna um imperativo para toda e qualquer experiência artística que devemos começar a desconfiar deste valor como uma ameaça para a “autonomia do método artístico” defendida por Kantor.

Flaszen (2015) descreve, em seu livro *Grotowski e companhia: origens e legado*, uma atividade, realizada em torno do Teatro das Fontes de Grotowski, que se chamava Árvore de Pessoas. Para ele, um dos principais objetivos desta atividade era tornar o homem “menos morto do que o usual” (FLASZEN, 2015, p. 223). Os condutores do processo eram vistos como “especialistas em sintomas de vida. Estamos aqui, uns diante dos outros, e lemos em vocês os sintomas de sua morte [...] a ‘Árvore de Pessoas’ é aquela área em que tentamos intensificar em vocês os sintomas de sua vida” (FLASZEN, 2015, p. 223). O que me parece problemático é que a busca por este valor, enquanto um imperativo da experiência, não se dá apenas enquanto pesquisa obsessiva de um artista consigo mesmo. Ela se dá dentro do território pedagógico enquanto uma exigência profunda para com o outro.

Biagini (2013, p. 178), considerado por Grotowski um dos herdeiros de sua prática (junto com Thomas Richards), reconhece em sua própria condução “um olhar sobre o indivíduo que pode parecer cruel, um olhar que tenta evitar as mentiras”, pois “em cada momento se esconde²³ uma possibilidade, um ato que pode nos abrir como se abre uma porta”. Ele afirma que, muito mais do que um trabalho artístico, trata-se de “um trabalho sobre a vida”. Insiste não se tratar de uma metáfora, mas de um “trabalho sobre a vida no sentido literal”, pois “é como se a própria vida estivesse implorando para ser vivida em outra intensidade. [...] o tempo de que dispomos não é infinito. Não podemos

22 No original: “el valor esencial perseguido es la vida”

23 Mais uma vez retorna esta lógica de um valor que fica escondido e que deve ser revelado.

nos dar ao luxo de desperdiçá-lo.” Eis que a vida se torna uma **experiência essencial** a ser encontrada dentro de cada vida individual.

Mas o que acontece se esses “especialistas em sintomas de vida” identificam uma vida que não está atingindo seu potencial? Vou deixar que o ator paraibano – com quem conversei em minha pesquisa de doutorado – relate sua própria experiência numa oficina com Mario Biagini em 2015. Ele diz que, num determinado momento da oficina, em resposta a uma ação realizada por ele, Biagini interrompeu o trabalho e lhe disse: “Você quer realmente ser um ator? [...] acho melhor você se apressar, você já não tem muito tempo de vida, talvez chegue até os 60, quem sabe 50 anos. Do contrário você vai continuar desperdiçando o resto de vida que lhe resta com um trabalho medíocre.” Diante deste episódio, ele compartilhou comigo a seguinte reflexão: “fiquei pensando que critérios ele poderia ter para concluir que todo trabalho que eu fiz até aquele momento não passava de uma postura medíocre, ou [...] inclusive validar o tempo de vida de um ser humano.” Disse também que Biagini explicou, no início do processo, que estava procurando por “fagulhas de vida” nas ações dos participantes.

Que vida é esta que tanto se procura nas experiências de atores ou estudantes de atuação com um olhar que o próprio Biagini reconhece que “pode parecer cruel”? Já vimos Stanislavski, Artaud, Brook, Biagini, cada um à sua maneira, falando da importância da vida para o teatro. Mas de onde surge este valor? A vida sempre foi um valor a ser perseguido pelo homem? Não, foi principalmente a partir da segunda metade do século XIX que a vida se tornou uma questão central para uma filosofia que passou a ser chamada de vitalista. Merleau-Ponty (2006, p. 98), ao discutir o vitalismo de Bergson, afirma que, numa primeira fase, este filósofo fazia “uma descrição escrupulosa da vida como princípio finito e cego”. É apenas mais tarde que Bergson vai “fazer da vida um princípio indiviso perseguindo uma meta e acessível a uma intuição mística” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 98). Este segundo modo de enxergar a vida me parece bastante próximo daqueles que perseguiram a vida como valor essencial ao teatro. Ou seja, mais do que perseguir a vida enquanto valor, considera-se que a própria vida persegue uma meta que precisamos saber escutar, para que todos nossos esforços criativos sigam nesta mesma direção. Que saibamos ser impulsionados pelo que Bergson chama

de “elã vital”. Como disse Biagini (2013, p. 178): “é como se a própria vida estivesse implorando para ser vivida em outra intensidade”. Eu, particularmente, não posso conceber, nem literal nem metaforicamente, a vida “implorando” pelo que quer que seja. Como disse Nietzsche (2005, p. 14-15) em sua crítica ao desejo estoico de “viver conforme a natureza”: esta, assim como a vida, é “a própria indiferença como poder”. Nietzsche não consegue conceber como se pode “viver conforme essa indiferença”, pois, para ele, viver é “avaliar, preferir”, ou seja, “querer ser diferente”. E ao considerar que “viver conforme a natureza” poderia simplesmente significar “viver conforme a vida”, ele coloca a questão-chave: “como poderiam não fazê-lo? Para que fazer um princípio do que vocês próprios são e têm de ser?”. De onde surge este olhar que percebe que não estamos à altura do que somos, ou que a vida não está à altura dela mesma? É completamente diferente quando Larrosa (2015, p. 74) considera que “a vida é a experiência da vida, nossa forma singular de vivê-la”. Ou seja, a vida não é aquilo que **devemos viver** de um modo ideal, mas aquilo que **vivemos** de um modo singular. Aqui singularidade não surge como um valor que converte a experiência num fetiche, mas como um reconhecimento das condições concretas e históricas que me levaram a estar onde estou. É o que Nietzsche chamaria de *Amor Fati*: orgulhar-se de seu próprio destino enquanto percurso vivido.

Não estou defendendo aqui que cabe ao ser humano simplesmente viver a vida. Isso não me parece possível: **simplesmente** viver a vida. Isso seria “viver conforme a indiferença”. Assim como Nietzsche, defendo que viver é avaliar, preferir, escolher e, principalmente, pensar a própria vida. Inclusive, é isto que distingue o ser humano dos animais. Como diz Foucault (1999, p. 487), o ser humano “é esse ser vivo que, do interior da vida à qual pertence inteiramente [...] constitui representações graças às quais ele vive e a partir das quais detém esta estranha capacidade de poder se representar justamente a vida”. Os animais simplesmente vivem a vida, mas o ser humano é capaz de escolhê-la²⁴, avaliá-la, pensá-la.

O problema, mais uma vez, é quando confundimos um juízo de valor com um juízo de fato, quando confundimos a vida (uma forma singular de

24 O homem é o único animal capaz de tirar a própria vida (suicídio).

vivê-la) enquanto um valor valorado por alguém e a vida como um princípio que determina seus próprios valores a serem seguidos por quem a vive. A vida é indiferente a quem a vive. Somos nós que a diferenciamos ao vivê-la (a forma singular de cada um vivê-la). A vida, por ela mesma, é um processo natural indiferente a tudo que vive. O processo natural da vida é levar tudo que vive à morte. A vida não implora para ser vivida, ela impulsiona tudo a ser consumido por um processo natural. É o que afirma Hannah Arendt (2014, p. 305): “o período de vida do homem arrastaria inevitavelmente todas as coisas humanas para a ruína e a destruição, se não fosse a faculdade humana de interrompê-lo e iniciar algo novo, uma faculdade inerente à ação”. A faculdade humana de agir é o que interrompe “a lei da mortalidade” enquanto uma das mais certas leis da natureza e da vida. Por isso Hannah Arendt considera a faculdade humana de agir como “um lembrete sempre-presente de que os homens, embora tenham de morrer, não nascem para morrer, mas para começar” (ARENDT, 2014, p. 305).

É exatamente neste sentido que o filósofo marxista Sánchez Vásquez (2011, p. 268) considera que “a criação só existe propriamente como atividade especificamente humana, isto é, como atividade que produz um objeto que não poderia existir sem o homem”. Isso vai de encontro ao que defende Burnier (1994, p. 19) que, mesmo reconhecendo que “a vida e a arte não se confundem”, ao identificar “algo de intrínseco da Natureza” no homem e em seu fazer artístico, coloca este algo como “o responsável pela sensação de uma certa obra estar ‘viva’ ou ter ‘uma determinada vida’, como se ela pudesse tomar as rédeas de seu próprio destino, agir e existir por si só”. Assim conclui que “a arte nasce, portanto, do âmago da vida”. Stanislavski (1996, p. 313) vai ainda mais longe nesta concepção da Natureza ou da Vida como grande responsável pela criação humana, ao afirmar que “o nascimento de uma criança, o crescimento de uma árvore, a criação de uma imagem artística, tudo isto são manifestações de tipo semelhante”. E, seguindo esta lógica, pôde postular, em relação ao seu próprio método de criação, que “a própria força deste método está no fato de que ninguém o forjou nem inventou”.

O que está em jogo aqui não é chegar a um veredito científico, constatar qual fato se aproxima mais da verdade: se a criação é uma atividade intrinsecamente humana ou se em toda criação humana é a Natureza que está

secretamente obrando. O que está em jogo aqui é um juízo de valor que acaba por criar fatos distintos, perspectivas diferentes que interferem no modo como o ator conduz suas experiências e no modo como os professores conduzem as experiências de aprendizagem dos atores em formação. Contudo, de qualquer modo que venhamos a considerar ou valorar a criação, ela necessariamente surgirá como um começo, como a produção de algo que começa.

O problema da lógica do princípio para a criação

Para discutir a criação enquanto começo, Hannah Arendt (2014, p. 220) menciona Santo Agostinho que empregava duas palavras distintas para falar do começo: *initium* designa o começo que é o homem. O homem é um início no sentido de que ele próprio é um iniciador de si mesmo. A outra palavra é o *principium* enquanto começo do mundo pela criação divina. Esta palavra é exatamente o que define o conceito de Natureza enquanto “resíduo daquilo que não foi construído por mim”, enquanto “produtividade que não é nossa, embora possamos utilizá-la”, enfim, enquanto “coisa não começada” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203). A **Natureza** é o princípio não começado pelo homem, é o princípio que sempre esteve aqui antes de o homem chegar, antes de pensar em criar o que quer que seja. “A Natureza está sempre no primeiro dia” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203), o que não implica que ela é necessariamente o princípio por detrás do *initium*, que é a capacidade do homem de começar algo que não poderia existir sem ele. A consideração de Stanislavski de que “o nascimento de uma criança, o crescimento de uma árvore, a criação de uma imagem artística, tudo isto são manifestações de tipo semelhante”, acaba por implicar que a Natureza como princípio ocupa todo o território da criação, não restando muito espaço para o homem enquanto iniciador. Mais ainda: quando a Natureza surge como princípio por detrás de toda criação humana, esta, ao tentar se afirmar enquanto *initium* de algo que não poderia existir sem o homem, acaba sendo colocada como artifício que “se desdobra inteiramente à sombra da ideia de natureza que comanda, de alguma maneira do exterior, o sentido e o valor das realizações artificiais”²⁵ (ROSSET, 2011,

²⁵ No original: “...se déploie tout entier à l'ombre de l'idée de nature qui commande, en quelque sorte de l'extérieur, le sens et la valeur des réalisations artificielles”

p. 91, tradução nossa). Ou seja, considera-se que toda criação humana deve se basear num princípio que alimenta, de dentro, sua vida e suas possibilidades. E sempre que a criação se desviar deste princípio fundamental, consideraremos que ela se perdeu, declinou. É o que acontece no universo platônico onde, segundo Clement Rosset (2011), nada é produzido e tudo preexiste. Para Rosset (2011, p. 233, tradução nossa), por outro lado, “o artifício seria inocente se nada tivesse jamais existido, se nenhum traço traísse, no jogo dos artifícios, a ruína de uma natureza perdida”²⁶.

A Natureza enquanto princípio seria então a fonte de todos estes valores que não são valorados por ninguém, que sempre aí estiveram, independentes de nossas experiências, e que devem, portanto, servir como critério para validar ou invalidar toda e qualquer experiência. É preciso que tais princípios sejam aplicáveis à experiência de cada um. É preciso que a experiência de cada um confirme a validade incondicional destes princípios. No entanto, o que acontece se uma determinada experiência se mostrar incompatível com tal princípio? O que minha formação como ator me mostrou é que, ao invés de aproveitar tal ocasião para colocar em questão a incondicionalidade de tal princípio, é mais provável que tal experiência seja considerada incompatível com a própria atividade da atuação²⁷. É neste sentido que a formação do ator acaba por se tornar um treinamento da capacidade de subsumir nossas próprias experiências aos valores que já estavam aí antes que começássemos o que quer que seja²⁸.

Esta capacidade de subsunção é colocada por Kant como uma função essencial do julgamento humano²⁹. *Subsumir*, verbo de origem latina, significa “apropriar-se”. Atualmente é usado com o sentido de “1. Incluir em algo mais amplo ou abrangente. 2. Considerar alguma coisa como fazendo parte de um conjunto mais amplo ou como sendo a aplicação particular de algo geral” (SUBSUMIR, c2022). Assim sendo, uma coisa maior subsume uma coisa

26 No original: “L’artifice serait innocent si rien n’avait jamais existé, si aucune trace ne trahissait, dans le jeu des artifices, la ruine d’une nature perdue”.

27 É neste sentido que nos deparamos com frases como a enunciada por Mario Biagini ao ator paraibano: “você quer realmente ser ator?”

28 É por isso que o ator em formação aparece muito mais como um iniciado do que como um iniciador ou mesmo um iniciante. Somos iniciados nos princípios fundamentais que regem esta atividade que se pretende iniciar.

29 Cf. Arendt (2013).

menor, ou uma coisa menor é subsumida em outra maior. É o que os atores em formação aprendem a fazer: tornar suas experiências porosas para que possam ser subsumidas em princípios ou valores que sempre aí estiveram e que não foram valorados por ninguém.

O mesmo processo se dá em relação às Ideias platônicas. Deleuze e Guattari (1992, p. 43) mostram que, para a filosofia platônica, a Ideia não é outra coisa senão aquilo que é. Apenas as Ideias possuem, portanto, uma qualidade pura. Já as coisas – e incluo aqui as experiências ou ações humanas –, estando sempre aquém daquilo que são, só podem aspirar à qualidade na medida em que conseguirem participar da Ideia. O conceito de Ideia tem, portanto, três componentes que os autores descrevem como sendo o pai, a filha e os pretendentes³⁰. A Ideia (o pai) possui uma qualidade (a filha) que será pretendida por todos aqueles que não poderão possuí-la senão secundariamente, enquanto pretendentes a participarem da Ideia, cujas pretensões serão julgadas de acordo com uma menor ou maior proximidade à Ideia original. Participar da Ideia ou do valor é tudo o que posso pretender através de minhas experiências. É preciso que minhas experiências possam caber no princípio, que tudo rege, dessa atividade que pretendo começar; que este princípio possa subsumir as experiências daqueles que pretendem participar dele. Tatiana Motta Lima (2012, p. 302), em seu livro sobre Grotowski, ao refletir sobre este lugar do desafio que os professores lançam aos alunos para gerar experiência de aprendizagem, problematiza o limite em que o desafio acaba gerando uma “estrutura de poder”, um “lugar de autoridade construída exatamente a partir de um julgamento sobre a maior ou menor proximidade de cada um dos seus atores frente ao ‘desafio’ proposto por eles”. Aproximando essa reflexão da discussão de Deleuze e Guattari sobre a Ideia platônica, poderíamos dizer que os participantes das oficinas de Grotowski são vistos como pretendentes que aspiram a participar da Ideia e têm suas pretensões julgadas pela maior ou menor proximidade em relação à Ideia, única que realmente possui a qualidade original. Cumprir o desafio acaba implicando em aspirar à Ideia ou ao Valor que subsume todas as experiências.

30 Não posso deixar de constatar que esta tríade “pai, filha e pretendentes”, que serve de metáfora para os autores discutirem o conceito de Ideia em Platão, parte de uma visão bastante tradicional e misógina dos relacionamentos heterossexuais.

Considerações finais

Não me parece problemático, por si só, que se busque um valor que legitime as próprias experiências. O que me parece problemático é que, quando não se vislumbra tal valor numa determinada experiência, esta venha a ser deslegitimada. Da mesma maneira, ao criticar a conversão da experiência num fetiche, não estou considerando o fetiche algo problemático por si só. Vincular o desejo a um objeto e atribuir a este objeto propriedades mágicas ou sobrenaturais, que poderão potencializar a experiência, não é problemático por si só. O problema é que, quando tal objeto falta, o desejo se perde. E o desejo não precisa de um objeto para ser desejo. Bem como a experiência não precisa buscar algo essencial, não precisa perseguir um suposto potencial, meta ou valor para se constituir enquanto experiência. Para constituir-se, a experiência precisa de condições de possibilidade. Somos nós que sentimos a necessidade de subsumi-la em tais valores, e quando tais valores não aparecem na experiência, dizemos que ela simplesmente não aconteceu, ou que foi pobre, inautêntica, inválida, e que é preciso continuar buscando.

É neste sentido que Flaszen (2015, p. 355) coloca a questão: “o que fazer quando o mundo parece piorar claramente? Como nos salvar e salvar as coisas preciosas para nós ao lermos os signos da inevitável queda à nossa volta?” Diante desta questão, é coerente que afirme sua atividade com Grotowski como uma “restauração dos valores teatrais arcaicos”. É coerente que afirme: “Não somos ‘modernos’ – muito pelo contrário, somos completamente tradicionais. Jocosamente, não somos a ‘vanguarda’, mas a ‘retaguarda’” (FLASZEN, 2015, p. 165). Esta mesma necessidade de salvar os valores autênticos do teatro foi sentida por Stanislavski, que considerava certas abordagens que não podiam ser subsumidas em seus ideais como “falsas buscas e tendências” que “ameaçam as fundações da elevada arte realista”³¹ (TOPORKOV, 1998, p. 119, tradução nossa). Para ele, era preciso se empenhar para “preservar os brotos vivos da nossa genuína, grande arte que estão sendo agora sufocados pelas ervas daninhas. [...] Esta difícil tarefa está conosco. Essa é nossa

31 No original: “false searchings and directions”; “threaten the foundations of high realistic art”

sagrada responsabilidade, nossa dívida com a arte”³² (TOPORKOV, 1998, p. 119, tradução nossa). Foram muitos os que sentiram a “sagrada responsabilidade” de salvar o teatro. Segundo Josette Féral (2010, p. 38), o que impele Ariane Mnouchkine a todo ano oferecer um estágio gratuito de interpretação para mais de 200 participantes é que “a formação do ator a preocupa muito atualmente, porque a formação em interpretação se perde cada vez mais, e isso a incomoda.” Copeau (2013, p. 204) considerava que, “para salvar o teatro, para renovar a arte do teatro, para lhe devolver a integridade, a força e a grandeza, é preciso começar por banir dele todas as pessoas de teatro.”

Poderia continuar aqui a lista de homens e mulheres de teatro que consideraram, cada um em sua época, que o teatro estava se perdendo e que era preciso salvá-lo. Sempre houve alguém para dizer que o teatro (ou a arte de maneira geral) estava perdido e que era preciso salvar ou resgatar seus valores autênticos. O motivo para tal fenômeno, segundo Tadeusz Kantor (2008, p. 167), é que “a obra de arte sempre foi ilegítima. Sua existência gratuita sempre perturbou os espíritos.” No entanto, ainda segundo Kantor (2008), a arte apenas continuou a ter lugar na sociedade porque, desde o início até os dias de hoje, sempre se encontrou um modo de tirar partido da obra de arte: “fizeram-lhe exigências! Atenderam-nas!” E assim a arte nunca deixou de se submeter a um tribunal que “executava suas interpretações irrevogáveis e seus julgamentos em nome das razões supremas e das instâncias superiores” (KANTOR, 2008, p. 167). A arte, ou melhor, os artistas se propuseram a servir a tais exigências por tantos séculos que “essa servidão pareceu inerente à sua natureza” (KANTOR, 2008, p. 167). O encenador polonês lamenta, acima de tudo, que, diante de séculos de servidão a tantas exigências, não tenha sobrado lugar para

uma só ATIVIDADE TOTALMENTE GRATUITA! O próprio das atividades humanas sancionadas pela comunidade é sua finalidade. Mas tenhamos a coragem de dizer de uma vez por todas: A FINALIDADE NÃO É INERENTE AO ATO CRIADOR. (KANTOR, 2008, p. 169)

32 No original: “take care to preserve the living sprouts of our genuine, great art which are now being choked by the weeds. [...] This difficult task lies with us. This is our sacred responsibility, our debt to art”

Kantor não está propondo que se salve o teatro de sua condição ilegítima, mas que se assuma tal condição e que se abandone todas as exigências, justificações e explicações que tentam dar um caráter legítimo à criação artística.

Brecht (2005) também se colocou contra qualquer exigência que viessem a fazer ao teatro para além do “prazer”. Para este encenador alemão, “o teatro precisa poder continuar a ser algo absolutamente supérfluo, o que significa, evidentemente, que vivemos para o supérfluo. E a causa dos divertimentos é, dentre todas, a que menos necessita de ser advogada” (BRECHT, 2005, p. 128). O supérfluo é tudo aquilo que sobra quando nos pomos a perseguir uma **experiência essencial**. O supérfluo é o contingente, aquilo que não consideramos necessário numa experiência. O supérfluo é o que está aí na experiência, enquanto miramos para além dela em busca do essencial. Ninguém jamais exigirá o supérfluo, pois ele já está aí. Só exigimos o que não está aí, o que deveria estar, o que, não estando, nos põe a olhar para além daquilo que está. Não se constitui uma experiência olhando para além daquilo que está. Mas aquilo que está não constitui, por si só, uma experiência. É preciso habitar e demorar-se naquilo que está para que possa se constituir enquanto uma experiência para nós. O resto são valores, princípios, fetiches, imperativos, enfim, como diz Larrosa (2015, p. 45), “todas essas coisas que nos dizem que temos embora não saibamos, que nos dizem que deveríamos ter mesmo que nunca tenhamos sentido a necessidade, e que nos dizem que temos que aprender a buscar, a reconhecer e a elaborar”.

Referências bibliográficas

- ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIAGINI, M. Desejo sem objeto. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, nº1, p. 176-197, 2013. DOI: 10.1590/2237-266033506.
- BRECHT, B. **Estudos sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, P. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.
- COPEAU, J. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- EINES, J. **Hacer Actuar, Stanislavski contra Strasberg**. Barcelona: Gedisa, 2012.
- FÉRAL, J. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2010.
- FLASZEN, L. **Grotowski e companhia**: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GAULIER, P. **O atormentador**: minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- HADOT, P. **O véu de Ísis**: ensaio sobre a história da ideia de natureza. São Paulo: Loyola, 2006.
- KANTOR, T. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2008.
- KOSS, N. El actor en el debate Modernidad-Postmodernidad. In: DUBATTI, J. (org.). **Historia del actor**: de la escena clásica al presente. Buenos Aires: Colihue, 2014. p. 333-344.
- LARROSA, J. A experiência e suas linguagens. In: LARROSA, J. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizontes: Autêntica, 2015. p. 35-56.
- LAVATELLI, J. Confuso Stanislavski, inasible. In: DUBATTI, J. (org.). **Historia del actor**: de la escena clásica al presente. Buenos Aires: Colihue, 2014. p. 145-157.
- LIMA, T. M. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. **A natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PICON-VALLIN, B. **Meyerhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RICHARDS, T. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSENZVAIG, M. **Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte**. Buenos Aires: Del Camino, 2016.
- ROSSET, C. **L'anti-nature**: éléments pour une philosophie tragique. França: Presses Universitaires de France, 2011.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. **Filosofia da Práxis**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- SANTOS, M. T. L. **Na cena do dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SERRANO, R. **Nuevas tesis sobre Stanislavski**: fundamentos para una teoría pedagógica. Buenos Aires: Atuel, 2004.

- STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- STANISLAVSKI, C. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- SUBSUMIR. *In*: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, c2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/subsumir>. Acesso em: 9 nov. 2022.
- TOPORKOV, V. O. **Stanislavski in rehearsal: the final years**. New York: Routledge, 1998.
- WUO, A. E. **Clown, processo criativo: rito de iniciação e passagem**. 2005. Tese (Doutorado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

Recebido em 31/05/2022

Aprovado em 20/10/2022

Publicado em 20/12/2022



Dramaturgia como performance alegórica

Dramaturgy as allegoric performance

Dramaturgia como performance alegórica

Ingrid Dormien Koudela

Ingrid Dormien Koudela

Pesquisadora Sênior do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).
Autora dos livros *Jogos teatrais* (Perspectiva, 2011), *Brecht: um jogo de aprendizagem* (Perspectiva, 2010), *Guerras civis: ilhas de desordem de Heiner Müller* (Perspectiva, 2021), e organizadora da coletânea *Heiner Müller: o espanto no teatro* (Perspectiva, 2003).



Resumo

A dramaturgia vem sendo objeto de expansão que opera dentro da própria lógica de sua estrutura. Neste artigo, procuro demonstrar a história dos avanços estéticos que trazem em seu bojo implicações para a performance. Como método pedagógico e de encenação, suas características híbridas apontam o rompimento com inúmeros cânones do teatro tradicional. Uma performance alegórica parte de referências historicamente informadas, destacando que o texto e/ou a imagem deixa de ser uma figuração ilustrativa, tornando-se um espaço de jogo entre a alegoria e o imaginário do leitor, atuante ou espectador.

Palavras-chave: Dramaturgia, Performance, Alegoria, Artes Cênicas, Teatro.

Abstract

Dramaturgy has become object of an expansion that works inside the logic of its own structure. In this article, I search to demonstrate the history of aesthetic advances that bring with them implications for performance. As a pedagogical and scenic method, its hybrid character points to the rupture with numerous traditional theatre canons. An allegoric performance starts from references historically informed, highlighting that the text and/or image ceases to be an illustrative figuration, becoming the space for playing between the allegory and the imaginary of the reader, actor, or spectator.

Keywords: Dramaturgy, Performance, Allegory, Performing Arts, Theatre.

Resumen

La dramaturgia ha sido objeto de una expansión que opera dentro la propia lógica de su misma estructura. En este artículo, busco demostrar la historia de los avances estéticos que traen en su seno implicaciones para la performance. Como método pedagógico y escenario sus características híbridas señalan ruptura de numerosos cánones del teatro tradicional. Una performance alegórica parte de referencias históricamente informadas, destacando que el texto o la imagen deja de ser una figuración ilustrativa para volverse un espacio de juego entre la alegoría y el imaginario del lector, actor y espectador.

Palabras clave: Dramaturgia, Performance, Alegoría, Artes Escénicas, Teatro.

As formas de teatro tradicionais são um mausoléu para a literatura.
O novo teatro deve ser um laboratório para fantasia social.
Heiner Müller, *Heiner Müller: o espanto no teatro*

Ao ler os artigos/ensaios/depoimentos escritos por professores, pesquisadores e artistas reunidos por Igor de Almeida Silva, organizador do volume *Ingrid Dormien Koudela: teatro como alegoria* (2018), publicado pelo Sesc Pernambuco, Antonio Cadengue (*in memoriam*) abre para mim, através do subtítulo deste livro, um novo portal de reflexão e práxis sobre o teatro, sua história e seus procedimentos. Assim, foi lançado o desafio para a pesquisa que venho desenvolvendo como bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pesquisadora sênior pelo Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA/USP).

“Teatro como alegoria” (KOUDELA, 2021b) é meu primeiro relatório de pesquisa. Publicado pela revista *Urdimento*, introduzo o conceito de alegoria através de exemplos paradigmáticos: a Estátua da Liberdade, em Nova York, é comentada por Franz Kafka; Heiner Müller, por sua vez, revisita a imagem dialética do autor do romance *América*. Trago ainda, neste ensaio, a denúncia do anjo de Paul Klee, na forma da alegoria poética escrita por Benjamin, que lhe dá o caráter de um *Andachtsbild* (imagem para meditação) que aponta para as contradições que enfrentamos na passagem do milênio. Outros exemplos foram buscados na antiguidade, como a alegorização da fênix de Heiner Müller, cujo cruzamento de espacialidades deslocam a percepção do mito.

A alegoria faz a existência saltar para fora do leito do tempo, alcançando alturas, parar um instante fulgurando e voltar para o repouso no leito do tempo. Na **dialética da imobilidade** de Benjamin, o fluxo real da vida é imobilizado e o instante em que seu curso é interrompido é sentido como um refluxo: o assombro é esse refluxo.

Ao me deter na dramaturgia, deparei-me com a performance como linguagem artística que se faz cada vez mais presente na contemporaneidade e nos procedimentos de recorte e *tableaux* como procedimentos privilegiados para a abordagem de um conceito complexo como a alegoria. Nasce assim este ensaio, que tem como foco a **Dramaturgia como performance**.

O que é alegoria

Como signo da retórica e da historiografia oficiais, a alegoria medieval e barroca foi expressão de autoridade. No entanto, ela pode também se tornar expressão de um novo discurso. Benjamin concebe a imagem alegórica como mergulhada ao mesmo tempo na mitologia e na história. A esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Com o objetivo de uma atualização de novos/velhos ensinamentos, almejo defender a presença da alegoria em na sala de ensaio e na sala de aula.

O ponto de fuga da construção histórica se realiza no presente. De acordo com Benjamin, não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece, o nosso. Ou seja, deciframos a nossa época através de obras do passado.

De relevância decisiva para o leitor/atuante/encenador são as perguntas a serem formuladas para o modelo prefigurado na obra de arte, permitindo uma relação dialógica. Os pontos de incerteza demarcam momentos nos quais a ambiguidade e a polissemia da alegoria são ressaltadas. São exatamente essas incertezas que fornecem sinais de sentido. Assim, é justamente o caráter inconcluso, fragmentário, da escritura processual de artistas como Bruegel, Brecht, Benjamin e Müller que oferece o maior interesse para o leitor/atuante/encenador/pedagogo contemporâneo.

O que é performance

A modalidade artística da performance surge por volta da década de 1960 e consiste numa forma de expressão artística que pode incluir várias disciplinas como música, poesia, vídeo ou teatro. Este tipo de evento pode ser improvisado pelos artistas e/ou atuantes leigos e pode ou não ter um público.

Na prática com a forma artística da alegoria, seu tema é atualizado através de um processo de teatro improvisacional. A combinação entre a parte fixa – a alegoria – e a parte móvel – o teatro improvisacional – permite que o controle sobre a aprendizagem não ocorra de forma fechada ou previsível. Embora as questões suscitadas pela alegoria constituam a moldura, ela é tematizada pela parte móvel.

A percepção sensório-corporal causa um novo olhar diante do discurso e da ação de falar. No teatro improvisacional, o significado permanece em aberto. Não procedemos a uma análise da obra, buscando uma interpretação. A interação improvisada leva a uma multiplicidade de associações que são experimentadas corporalmente através da linguagem gestual.

A investigação sobre a alegoria pode ser acentuada através de seu caráter experimental como coro. Nascido nos rituais dos povos antigos de várias culturas, o coro, esse coletivo de cantores, dançarinos e atores, privilegia um caleidoscópio de significações, explodindo o diálogo dramático. A coralidade motiva uma reformulação radical do espaço/tempo teatral. A alegoria passa a ser experimentada através de múltiplas variantes improvisadas que nascem no plano sensório-corporal do gesto.

O Classicismo europeu visava produzir harmonia e unidade entre texto e ação. Hoje, a rejeição da hierarquia é um dos princípios da performance.

A **performance alegórica**, que descrevo a seguir, rompe com a linearidade narrativa, desdramatizando figuras através de *tableaux*.

O *tableau* (quadro de cena) é um processo de seleção de recortes, de fragmentos. O *tableau* constitui assim um núcleo incandescente de sentido alegórico. Faço recortes neste ensaio, tentando fisgar, através de algumas obras e artistas, as pistas intermitentes da origem desse processo de aprendizagem alegórico. Sem perseguir o rigor histórico que busca soluções de continuidade, encontro o diálogo com autores que refletiram sobre a alegoria ao longo da história do teatro e da arte. O *Stückeschreiber* (escrevinhador de peças) Bertolt Brecht, o alegorista Pieter Bruegel e o dramaturgo Heiner Müller são guias para a articulação de objetivos e métodos para a performance alegórica.

Imagens narrativas de Pieter Bruegel

A pintura me ajuda a esclarecer as consequências artísticas da rejeição da hierarquia preconizada pela performance artística. Diante dos quadros de Bruegel, por exemplo, as figuras parecem estar congeladas, como que suspensas. Nas pinturas de Bruegel cada recorte tem o mesmo peso. Nas imagens criadas pelo artista, não há lugar para a culminância e centralização da

representação dramática. Não existe separação entre assunto principal e secundário, entre centro e borda. A narrativa pode até estar deslocada para a borda, como no exemplo de *A paisagem com a queda de Ícaro* (Figura 1).

Figura 1 – A paisagem com a queda de Ícaro



Fonte: Bruegel ([1560?])

Segundo a mitologia grega, Dédalo fabrica as asas para si e seu filho. Ele as constrói com penas, cordas e cera, e avisa o filho para não se aproximar demasiado do sol. Exuberante, Ícaro esquece as recomendações do pai. A cera derrete e Ícaro precipita-se nas ondas.

Ícaro é frequentemente honrado como um investigador que queria alargar as fronteiras do saber. Na Figura 1, Bruegel o vê de maneira diferente, ridicularizando a Ícaro, com as pernas a bater desesperadamente na água. O homem com o cavalo e o sulco na terra é maior do que o herói que afunda no mar. O camponês, o pastor, assim como o pescador, são evocados na versão do mito grego. No quadro, só o pastor olha para o ar, mas nem ele, nem o camponês ou mesmo o pescador se preocupam com o afogado, prosseguindo em suas ocupações. O pastor permanece ao pé do rebanho.

A estética bruegeliana da crônica fascinava Brecht. O dramaturgo tem em Pieter Bruegel um mestre, um modelo para a sua concepção do teatro

épico. Em seus comentários sobre “O efeito de estranhamento nas imagens narrativas de Pieter Bruegel, o Velho”, afirma:

Na Queda de Ícaro, a catástrofe toma de assalto o idílio de tal forma que este fica acentuado, promovendo conhecimentos valiosos sobre o próprio idílio. Ele não permite à catástrofe transformar o idílio; ao contrário, este permanece inalterado, mantido indestrutível, apenas perturbado. (BRECHT, 1967, p. 281, tradução nossa)

E acrescenta em seu comentário:

A pequena dimensão deste acontecimento lendário (é necessário procurar o acidentado). Os personagens se afastam do acontecimento. Bela representação da atenção que envolve o arar. O homem que está pescando à direita em frente tem uma relação especial com a água. O sol já no poente, que a muitos causou admiração, deve significar que a queda demorou muito tempo. De que outra forma representar que Ícaro voou alto demais? Já não se vê Dédalo há muito. Contemporâneos flamengos em uma paisagem sulina antiga. Beleza e alegria especial na paisagem durante o acontecimento terrível. (BRECHT, 1967, p. 281, tradução nossa)

A negação do drama através do *quadro vivo* gera a imobilização das figuras. A alegoria de Ícaro que voou alto demais é desdramatizada. Seu espaço é quase infinito. Se nos concentrarmos nas figuras, depressa esqueceremos que elas apenas ocupam uma pequena parte do espaço pictórico. Estão rodeados pela baía, os bosques, as montanhas, o porto longínquo e o sol que se esconde no horizonte.

O elemento narrativo, presente nas imagens de Pieter Bruegel, o Velho, é característica de sua obra. Além da narração, podemos observar também a representação alegórica. Nas pinturas de Bruegel, o método narrativo é exercitado no próprio ato da percepção da obra, na medida em que ele combina o princípio da perspectiva com a decifração sequencial das inúmeras informações que suas pinturas aportam. Reportando para o seu passado e para o passado do tempo da história, o modelo prefigurado na obra de arte de Bruegel alarga o horizonte temporal e a percepção de tempo do fruidor.

Se investigarmos os fundamentos dos contrastes pictóricos de Bruegel, nos apercebemos que apresentam contradições. Mesmo quando equilibra

seus opostos, Bruegel não os equipara uns aos outros. Não existe nessas imagens uma separação entre o trágico e o cômico. O trágico contém o cômico e o cômico, o trágico. (BRECHT, 1967, p. 282, tradução nossa)

Interessa a Brecht o contraste pictórico, o jogo das contradições, a superação da divisão da lógica binária – a **historicização** provocada pelo pensamento dialético. No Teatro Épico, o tempo é um gesto em suspensão!

O termo **teatro dramático** foi escolhido por Brecht para qualificar a tradição com a qual iria romper através do **teatro épico**. O teatro dramático, cerne da tradição do Classicismo europeu, é subordinado ao primado do texto. A **peça épica de espetáculo brechtiana** ainda está em boa parte pautada no princípio da relação palco/plateia. Já o *Lehrstück*, a peça didática, como **jogo de aprendizagem**, rompe esta relação do espetáculo de teatro tradicional.

Ler as peças didáticas como tese havia se tornado senso comum entre comentaristas de Brecht. Existe, no entanto, uma outra hipótese. Os escritos fragmentários destas peças são rascunhos que apresentam contradições que tem o poder de gerar **performance alegórica**. Esta hipótese merece ser investigada.

As peças didáticas são libretos que podem ser interpretados a partir da performance vocal, musical e coreográfica. O grupo alvo original do *Lehrstück* – os coros de operários da República de Weimar – pertence ao passado. Aquilo que é aprendido hoje depende do grupo-alvo atual. O jogo teatral com o texto poético assume a função de material para a prática performativa com a alegoria.

No projeto do *Lehrstück*, dois conceitos utópicos estão cruzados: o teatro sem audiência e a sociedade como transformável. Ambos são igualmente radicais. Os fragmentos escritos entre 1926 e 1933 são formalmente os mais inovativos na obra do autor. Brecht viu-se obrigado a reconhecer que o Estado socialista em que viveu não necessitava de peças didáticas de seus poetas. Mas isto não desacredita a importância do desenho teórico do autor para uma nova prática cênica.

Tentativas para realizar as Peças Didáticas no espaço do teatro convencional sempre foram problemáticas, embora tenham sido apresentadas em espaços como esses, por exemplo, *Die Massnahme* (A Decisão) na Filarmônica de Berlim em dezembro de 1930. Brecht proibiu apresentações públicas desta

peça didática, sendo que seus herdeiros mantiveram essa interdição. Em 2007, houve um congresso em Berlim, com tema único sobre *A Decisão*. A interrogação crítica do material foi a tônica dos debates, distinguindo o *Lehrstück* da produção convencional em teatro. O *Lehrstück* antecipa a teoria do estranhamento, utilizando seus procedimentos de forma mais contundente do que as grandes peças de parábolas.

O estranhamento nessas peças não se aplica apenas ao *Gestus*, ao canto e à música especialmente composta para o texto. As cenas não são apresentadas como ações dramáticas, mas como relatórios de ações que já aconteceram. Além disso, o estranhamento é atingido através da troca de papéis, no jogo teatral com a alegoria presente nesses textos. A montagem do coro, da citação e dos inúmeros comentários narrativos distingue esta nova modalidade de dramaturgia. Sua estrutura modular é construída através de unidades, às vezes simétricas, que permitem novas versões no jogo teatral.

Trago o exemplo do texto da cena *O Exame*, da peça didática de Baden Baden sobre o Acordo:

O coro examina o avião em meio à multidão
 Coro: até onde você voou?
 Avião: eu voei a uma altura imensa
 Coro: até onde você voou?
 Avião: eu voei a boa altura
 Coro: até onde você voou?
 Avião: voei a quatro mil metros
 Coro: até onde você voou?
 Avião: Voiei apenas um pouco acima do chão

Coro: quem é você?
 Avião: sou aquele que sobrevoou o oceano
 Coro: quem é você?
 Avião: sou um de vocês
 Coro: quem é você?
 Avião: eu sou ninguém
 Multidão repete

Coro: quem espera por você?
 Avião: muitos esperam por mim do outro lado do mar
 Coro: quem espera por você?
 Avião: meus amigos esperam por mim

Coro: quem espera por você?

Aviador: ninguém

Multidão repete

Coro: quem morre, se você morrer?

Aviador: aquele que voou apenas um pouco acima do chão

Coro: quem morre, se você morrer?

Aviador: aquele por quem ninguém espera

Coro: quem morre, se você morrer?

Aviador: ninguém

Coro: ninguém morre, se você morrer

Agora ele atingiu a sua menor grandeza

Multidão repete. (BRECHT, 1988, p. 25-46, tradução nossa)

As peças didáticas são teatro sem plateia, ou seja, sem espectadores, o que levanta uma polêmica em torno da representação no teatro. O espaço da peça didática vai além da dicotomia convencional entre palco e plateia. Na ausência de personagens (ou qualquer apelo para identificação), aquilo que é representado é o processo de aprendizagem através da **performance alegórica**. O atuante é simultaneamente um observador de si mesmo, que aprende através da sua experiência no jogo teatral.

As peças didáticas revelam dissidências que constituem ainda hoje vanguarda. Sua abordagem, que germina do ponto de vista estético, é mais efetiva como ato artístico do que como dissidência ideológica. O jogo teatral com o texto poético das peças didáticas de Brecht é performance alegórica. Através do jogo teatral com o texto como *Handlungsmuster* (modelo de ação), o plano ideológico é trazido para o plano estético. A estetização da política torna-se um fator disruptivo em uma pedagogia baseada no método socrático (maiêutico). A teoria de Brecht sobre o *Lehrstück* é mais radical do que aquilo que foi praticado em sua produção quando o autor ainda era vivo. Sua utopia radical é o teatro sem plateia, no qual os performers agem como atuantes e espectadores de si mesmo. A **performance alegórica** torna-se material que porta a polifonia das vozes de seus atuantes.

Aprendemos muito sobre o teatro com Brecht. Não há melhor modelo para aprender os limites da representação. Como material que gera performance alegórica, o modelo de ação da peça didática permite estruturas de jogo. O poder evocativo de sua dramaturgia é aquele do poeta magistral.

A encenação transforma-se em um processo entre autor e público: ela se liberta do quadro institucional do teatro. A peça didática é – quando vista a partir da perspectiva de produção teatral – uma solução extrema.

De acordo com Lehmann (2009), as categorias do teatro épico no século XXI devem ser lidas de forma mais **esfarrapada**:

“Na verdade, Brecht é desconhecido... tendo em vista o desenvolvimento do teatro e da mídia, é natural fazer a afirmação de que as categorias-chave do teatro épico no próximo século devem ser lidas de forma diferente, mais **esfarrapadas**. Para isto a gente deverá escavar o covil do tigre brechtiano, cujas garras hoje, os sinais de ortodoxia normalizada, não são mais temidas, mas cuja graça perderia o seu melhor resultado sem o sentido divertido de ser a atração de um poder teatral e poético que não queria ajustar um par de ideias, mas deslocar o pensamento. (LEHMANN, 2009, p. 251, grifo nosso)

A ferida Woyzeck

A tradição do fragmento remonta, na literatura alemã, a Schlegel e Novalis. Visto por Schlegel como uma pequena obra de arte a estender, qual um ouriço, seus espinhos em todas as direções, é potencialmente uma semente literária, estimulando o performer a refazer o ato de reflexão. O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor. O trabalho com o fragmento provoca a colisão de tempos heterogêneos, possibilitando ver o presente à luz do passado.

Trago o exemplo da dramaturgia de um dos maiores dramaturgos de nosso tempo, Heiner Müller, sobre um dos mais importantes precursores do teatro contemporâneo, Georg Büchner:

Um texto tantas vezes maltratado pelo teatro que aconteceu a um jovem de vinte e três anos a quem as parcas cortaram as pálpebras dos olhos ao nascer, dilacerado pela febre até na ortografia [...] desavergonhada a mentira da pós-história diante da realidade bárbara de nossa pré-história. Woyzeck é a ferida aberta. Woyzeck vive onde o cachorro está enterrado, o cachorro chama-se Woyzeck. Esperamos a sua ressurreição com medo e/ou esperança. Que ele volte como lobo. O lobo vem do sul. Quando o sol está no zênite, quando se torna uno com a nossa sombra, inicia a hora da incandescência, a história. Somente quando a história acontece vale a pena a decadência coletiva na geada entropia ou, abreviado politicamente,

no raio atômico que é o fim das utopias e será o início de uma realidade além do homem. (MÜLLER, 1990, p. 114, tradução nossa)

Onde está Woyzeck? Em que tempo? Ali onde se acumula o lixo, longe das vias expressas. Ali onde as indústrias depositam os seus dejetos. Tarde demais. Cedo demais. Aquilo que ali existe é passado e futuro que já foi. Ódio e agressão estão inscritos nesse presente que não faz parte da história. Olhares controladores organizam o universo no qual acontecerá o assassinato. Os olhares estão por toda parte, instituído o estado de controle. Uma rede de informação persegue o lugar e o tempo de Woyzeck, que encontra uma única linha de fuga: a fantasia.

O drama de farrapos é uma obra que se oferece aos atuentes desfazendo as prerrogativas de tempo e espaço. As cenas podem ser deslocadas e rearranjadas em um novo contínuo. O fragmento, longe de ser incompleto, é uma obra de arte escrita na forma de esboço. (GUINSBURG; KOUDELA, 2004)

Em minha encenação de *Ferida Woyzeck* utilizei o coro, alegorizando as figuras. Através do gesto e da palavra estendidos, nasceu o *Gestus* da experiência da coisificação, na qual o corpo é visto em seu presente de dissolução¹.

Figura 2 – O coro de Woyzecks



Fonte: Arquivo pessoal

¹ *Ferida Woyzeck e Chamas na Penugem*, da encenadora Ingrid Koudela, fazem parte das pesquisas na área da Pedagogia do Teatro, que investigam procedimentos didáticos e artísticos para aqueles que pretendem trabalhar com o ensino e a aprendizagem das Artes Cênicas, seja em ambientes escolares, salas de ensaio ou em espaços culturais.

Na Figura 2, vemos a opção pedagógica e estética dialogou com as cantigas de roda, criando uma inusitada relação entre o texto de Büchner e a cultura popular brasileira. Surgiu a possibilidade de criar uma encenação que rompeu com a forma linear de contar histórias. A história de Woyzeck, apresentada de maneira fragmentada, alinha quadros de cenas.

A relação entre teatro e educação é intrínseca desde as suas origens. Suas ramificações se prendem à palavra escrita da dramaturgia, bem como à fala na cena. Nessa vertente se insere *Alegoria em jogo: a encenação como prática pedagógica* (GAMA, 2016). Os fundamentos da didática **alegórico-diabólica** de Pieter Bruegel, o Velho, com base nas gravuras *Os Sete Vícios Capitais*, deu origem à encenação de *Chamas na Penugem*.

O fragmento sintético de Müller

Na Figura 3, o coro de Maries. O coro alegoriza o personagem de Büchner. A ruptura com a história é acompanhada, na estética mülleriana, pelo rompimento com a forma dramática tradicional. Müller não procede a uma simples colagem. No interior do nível sintagmático há bricolagem literária. Como colecionador de citados, Müller monta, com os cacos da história, a literatura do **fragmento sintético**, que abre caminho para um novo discurso, destruindo o sentido de totalidade e provocando feridas nos textos.

Figura 3 – O coro de Maries



Fonte: Arquivo pessoal

O fragmento sintético de Müller persegue uma dupla função. Por um lado, auxilia o autor através de um processo dialético de conhecimento e,

por outro, serve como experimentação de um modelo de prática teatral coletiva. Como grito do autor, é também um diálogo com a sociedade, preenchido de forma crescente com imagens irritantes e metáforas provocativas.

A dramaturgia de *Descrição de imagem* de Heiner Müller (1993) não pode ser lida como um texto dramático no sentido tradicional. Trata-se da descrição de um *tableau*, uma forma cênica anti-dramática que aparece diante de nós como já dada. O efeito de surpresa que a forma desse texto provoca é menor se o observarmos dentro da história do teatro. Ele se alinha à tradição dos *tableaux vivants*, cuja origem remonta à Idade Média e ao Renascimento.

Tableaux

Sobre esta forma de teatro, o *tableau vivant* (Figura 4), há teorizações, sobretudo no século XVIII. Diderot e Lessing apreciavam muito estas encenações de intérpretes imóveis em atitudes expressivas. O assunto principal desta pintura (Figura 4) é uma cena de noivado. No primeiro plano, à esquerda, um casal troca os anéis diante de duas testemunhas.

Figura 4 – Cena de noivado



Fonte: Educalingo (2022)

O *tableau* é uma tipologia dramatúrgica que visa à autonomia do espectador, em contraposição ao discurso do conflito dramático tradicional, organizado em atos e cenas. Sua decupagem é análoga àquela produzida por uma tela de pintura. A dramaturgia do *tableau vivant* cria focalização, o que gera para o espectador presença visual.

Durante o século XVII, o *tableau* tinha ainda uma função decorativa, mas durante o século XVIII, em especial com Diderot, seu mais importante teórico, busca romper com a concepção aristotélica da fábula. A formulação do conceito de *tableau* é uma das mais importantes contribuições de Diderot à reflexão sobre o teatro em sua época.

A mim agradaria bem mais ter *quadros em cena*, onde eles são tão raros e onde produziram um efeito tão agradável e tão garantido do que ter esses golpes teatrais introduzidos de modo tão forçado e baseados em tantas suposições estranhas que, para cada combinação de acontecimentos bem-sucedida e natural, há mil outras que desagradam a um homem de bom gosto. (DIDEROT, 2008, p. 106, grifo nosso)

Em nota sobre a sua tradução de *O filho natural*, Fátima Saad comenta a dramaturgia de Diderot:

Seu espírito inquieto denota a importante mudança de paradigma que se opera a partir do fim do século XVII na Europa ocidental, tirando daí as consequências que isso teve para a cena teatral. Diderot propôs várias reformas que valorizassem não apenas o texto, mas a especificidade propriamente cênica do espetáculo, dedicando especial atenção à organização de **quadros cênicos**, os *tableaux* nos quais o trabalho do ator teria função especial, ganhando terreno para além da simples declamação. (DIDEROT, 2008, p. 15, grifo nosso)

Se o senhor está convencido, disse-me ele, de que seja uma tragédia e de que exista entre a tragédia e a comédia um gênero intermediário, então estamos entre dois ramos do gênero dramático ainda pouco cultivados e que apenas esperam pelos autores. Faça comédias num gênero sério; faça tragédias domésticas e tenha certeza de que lhe estão reservados aplausos e imortalidade. Sobre tudo, deixe de lado os golpes teatrais. Procure **quadros**, aproxime-se da vida real e tenha, antes de mais nada, um espaço que permita o exercício da pantomima em toda a sua amplitude [...]. (DIDEROT, 2008, p. 161, grifo nosso)

No prefácio à edição de 1760 para *O teatro do senhor Diderot*, Lessing afirma:

[...] um dos mais eminentes autores da célebre *Enciclopédia*, consiste de duas peças, que ele elaborou como exemplos de um novo gênero e acompanhou de suas ideias, tanto sobre o novo gênero como sobre outros pontos importantes da poesia dramática e de todas as suas artes subordinadas: a declamação, a pantomima, a dança. Os conhecedores não hão de notar nessas peças ausência nem de gênio nem de gosto, e no demais hão de sentir em toda parte a cabeça pensante, que continua estendendo os velhos caminhos e, ao mesmo tempo, traça novas veredas por regiões desconhecidas. (LESSING *apud* GUINSBURG; KOUDELA, 2016, p. 673)

A mudança de paradigma dramatúrgico é sublinhada por Lessing que vê no *tableau* simultaneidade de corpos, ou seja, **gesto**, e não **ação dramática**. No teatro, o *tableau* é uma constelação de signos gestuais que se constituem como uma estrela de sentido. Diderot define esse processo como um momento capaz de se destacar do movimento dramático e se afirmar em sua autonomia através da sucessão de momentos independentes, como as estrelas em uma constelação.

O *tableau* apresenta a ação de forma indicativa, não se confunde com ela. Isso permite examinar o processo como espaçamento da ação, largamente desenvolvido por Brecht. A importância que atribui ao *Gestus* é inegável. A dramaturgia do *tableau* promove a interrupção da ação dramática. A cena passa a ser espacializada, estranhada da ação que ela apresenta.

A dramaturgia de *Descrição de imagem* de Heiner Müller foi inspirada em um desenho de uma estudante de Sofia. Ela não sabia desenhar bem e as imperfeições deram lugar a espaços de criatividade – a imagem foi coberta com escrita, tornando-se mais abstrata. O texto não apresenta diálogo nem ação, mas um encontro dramático entre olhar e imagem, trazendo a “explosão de uma lembrança em uma estrutura dramática moribunda,” subtítulo desta narrativa poética:

[...] duas nuvens imensas flutuando lá dentro, como que unidas por esqueletos de arame, em todo caso de estrutura desconhecida, a maior, da esquerda, poderia ser um animal de borracha de um parque de

diversões que se desgarrou de seu guia, ou um pedaço de Antártida em seu voo de regresso, no horizonte uma serra plana, à direita na paisagem uma árvore, num olhar mais preciso são três árvores altas distintas em forma de cogumelo [...]. (MÜLLER, 1993, p. 153)

Mais do que um texto autorreflexivo sobre o teatro, *Descrição de imagem* é uma reflexão sobre o *theatron*, o espaço do público-receptor, o espaço de contemplação. A peça de Müller apresenta dois pontos de vista sobre a ação do olhar – um olhar petrificador e um segundo olhar que se situa no espaço do piscar de olhos. Este último é o olhar desestabilizador que dissolve a forma fixa da imagem. O conflito entre os dois olhares não é solucionado. Eles coexistem e apontam para atitudes contraditórias.

Heiner Müller escreveu textos que resistem à interpretação. Denunciou muitas vezes a utilização da imagem (por exemplo, de Walt Disney) que impede a experiência. A ânsia de formar rapidamente conceitos também é um impedimento à experiência. Daí a dominância de textos que dificultam um acesso rápido à compreensão.

Descrição de imagem coloca o leitor em uma situação de comunicação singular. Quem fala? A quem pertence a voz que descreve a imagem? Quem ou o que faz perguntas à imagem? Alguns indícios fazem suspeitar que se trata de uma voz (da consciência?) de um espectador que descreve um palco que não tem um cenário realista, sobre o qual algumas figuras estão como que congeladas. A descrição é realizada por um observador que é alguém cuja identidade é posta em questão. Quem ou o que indaga? A impressão é que não há uma descrição precisa. Várias possibilidades de significação são experimentadas, várias possibilidades de ação são apontadas. A identidade do leitor é problematizada. O observador não é uma identidade confiável. O *tableau* é uma imagem da morte, cuja materialidade convida o leitor à reflexão sobre uma história congelada.

O princípio esperança

No teatro tradicional, sobretudo quando tratamos do teatro na escola, muitos professores de artes pautam seus trabalhos na montagem de espetáculos com texto pré-estabelecido, divisão de papéis, ensaios e estreia, às vezes ligados a uma data comemorativa e/ou a um fim didático.

A discussão abrange métodos e procedimentos a serem instaurados em sala de aula e sala de ensaio. Em ensaio anterior, publicado pela revista *Urdimento* (KOUDELA, 2021b), instigada pelo caráter alegórico de obras de arte, parto da premissa que ser professor não é ser aquele que ensina, mas aquele que, de repente, aprende. A alegoria propõe uma abordagem metodológica na qual a autonomia e o afeto podem ser preservados. O ensinamento através da alegoria traz a polissemia como princípio que estabelece relações dialógicas. A dramaturgia através do texto e/ou imagem alegóricos mobiliza símbolos e percepções sensoriais. Naquele ensaio (KOUDELA, 2021b), trago exemplos de alegorias que abrem espaço para experimentação através de *clippings* de performance.

As reflexões de Benjamin contribuem para a reflexão sobre o conceito de alegoria ora em pauta. O ensinamento através da alegoria é ancestral. Como signo da retórica e da historiografia oficial, a alegoria medieval e barroca foi expressão de autoridade. Benjamin (2012) concebe a imagem alegórica como mergulhada simultaneamente na mitologia e na história, destacando sua matéria essencial como ruína, fragmento, estilhaço histórico.

Na busca pelo *tópos* da performance alegórica, vou buscar o princípio esperança. A esperança, como princípio antropológico, de acordo com Ernst Bloch, é uma experiência humana utópica. A utopia das criações imaginárias, dos sonhos acordados, das esperanças de coletivos por um futuro melhor, vê o homem como vir a ser. Seus desejos se manifestam através da arte, da técnica, da ciência, da religião. Sua esperança é o visível e o invisível, o dizível e o indizível, o possível e o impossível.

A transformação do *u-tópos* em *tópos* da performance alegórica se realiza através da **utopia concreta**, que é um ensaio de comportamento. O conceito de **utopia concreta** de Bloch (2006) rompe o limite da utopia como algo impossível. Suas bordas vão além do que ainda não é e trafegam para além do que ainda não tem lugar, ao mesmo tempo enigma e mistério.

O autor de *O princípio esperança* não a considera como disposição afetiva, nem como virtude moral. A esperança pertence a uma estrutura no plano cognitivo. Quando compartilhada, ela se enraíza no mais concreto e material da natureza e da sociedade, da cultura e da história. De modo que há de ser compreendida como indicação de futuro, antecipação quase prevista.

É a utopia que dá impulso para a transformação, para a mudança. É na direção do futuro, esse desconhecido, que caminhamos, buscando no passado seu esclarecimento e no presente sua construção.

Defendo que a performance alegórica, construída em processos pedagógicos através da mediação da obra de arte, permite o jogo entre a alegoria e o imaginário do leitor/atuante. Nas imagens narrativas de Pieter Bruegel, a ruptura com a lógica de figuração ilustrativa passa pela tensão entre o centro e a borda. Com frequência, o alegorista desloca a narrativa principal, de modo acentuado, para a margem.

Nas peças didáticas de Bertolt Brecht, o dramaturgo pretende que seu teatro, o teatro sem espectadores, execute a interrupção de si mesmo como espetáculo. O teatro pode criar situações nas quais a inocência do espectador seja perturbada, colocada em questão. O teatro épico implica a participação do espectador como testemunha de um ato artístico coletivo.

Büchner e o **fragmento sintético** de Heiner Müller induzem ao recorte em formato de *tableau* ou quadro de cena. A formulação de Heiner Müller de que a tarefa da arte é tornar a realidade impossível aponta o seu potencial como espaço que trabalha de mãos dadas com as impossibilidades da realidade. Nesse gesto, o político reassume a sua força. Como práxis talvez esse gesto seja impotente, mas o espaço vazio, assim aberto, assume significado político.

Cacos da memória

Através da escrita deste ensaio, vou reunindo e dando sentido aos cacos da memória, vivendo com a intensidade de um sonho o passado e experimentando o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere. Essa sugestão da “técnica do despertar” dada por Benjamin rompe com a historiografia linear e casual. Olhamos o passado com lentes de intérprete, portanto, o reconstruímos, dele nos aproximamos com a objetividade que nos é possível, conscientes de que não o apreendemos em sua real configuração.

Foram muitos os cacos de memória a partir dos quais fui montando o quebra-cabeça. O passado gera uma relação dialógica com o futuro, desalinhando o presente!

A pedagogia pós-moderna entende ensinar/aprender arte como uma relação com a obra nas suas dimensões de artefato, de fruição estética na sua dimensão espaçotemporal.

O conceito expandido de teatro pode ser encontrado já na origem da performance de Robert Wilson e no caráter performativo do jogo teatral de Viola Spolin, por exemplo, que revolucionaram o teatro tradicional na teoria e na prática. Outros educadores merecem ser citados como Jacob Levy Moreno, Rudolf Laban, a Bauhaus, Carl Orff, entre outros que focaram especificamente a arte na educação.

Na contemporaneidade, as consequências são visíveis. O teatro, a dança, a música e as artes visuais desdobraram seus horizontes, libertando-se de seu lugar tradicional, ocupando novos espaços e rompendo com limites temporais e espaciais, inclusive interdisciplinares.

Torna-se visível que a Pedagogia das Artes Cênicas já conhecia e praticava procedimentos descritos como contemporâneos em sua origem. Ouso afirmar que a arte na educação modificou a estética das diferentes linguagens artísticas, não apenas através de sua ligação com a prática sociocultural, mas principalmente em função dos conceitos, métodos e procedimentos que já utilizavam, levando a uma nova práxis artística.

A recepção da obra de arte, quando vivida como experiência estética, destaca-se da esfera da realidade, substituída por percepções densas e aceleradas. A recepção é uma ação realizada pelo sujeito receptor da obra. A esfera da arte implica um ato autônomo da mente humana, o qual é gerado pelo poder da forma artística. O artefato não equivale aos dados da esfera da realidade. Para tomar consciência da forma artística, devemos produzi-la, tanto o artista como o receptor da obra assumem papel ativo. Para usufruir a obra, também o receptor participa da poética e do processo de criação que lhe deu origem. A esfera simbólica cria realidades: a de seus artefatos.

Se em determinados momentos históricos a atitude contemplativa gerava espaços cênicos apropriados para gerar esta atitude no espectador, em outros momentos o lugar da arte era a rua, a praça pública, o estádio, o *theatron* grego. Hoje múltiplos lugares geram novos espaços, nos quais se dá a construção coletiva da atitude performativa do espectador ou

atuante leigo. A arte da performance desdobra-se em múltiplas possibilidades como o YouTube, o *flashmob*, o Facebook, museus, teatros e outros espaços culturais e organizações.

Como núcleo incandescente de sentido, a alegoria instaura o laboratório de fantasia social preconizado por Heiner Müller. Os temas a serem trazidos através de alegorias são os fragmentos de um mosaico que possibilitem a construção artística com vistas a um futuro ainda desconhecido.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. **Magia e técnica**, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).
- BLOCH, E. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- BRECHT, B. Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. *In*: BRECHT, B. **Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe**. Berlin: Aufbau: Suhrkamp Verlag, 1988. v. 3, Stücke 3, p. 26-46.
- BRECHT, B. Verfremdungseffekt in den Erzählenden Bildern des älteren Brühgel. *In*: BRECHT, B. **Gesammelte Werke**: Schriften zur Literatur und Kunst. Frankfurt: Suhrkamp, 1967. v. 18, p. 279-283.
- BRUEGEL, P. **Paisagem com a queda de Ícaro**. [1560?]. 1 pintura, óleo sobre tela. Disponível em: <https://bit.ly/3UckmWT>. Acesso em: 3 nov. 2022.
- DIDEROT, D. **Diderot**: obras V: O filho natural. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GAMA, J. C. M. **Alegoria em jogo**: a encenação como prática pedagógica. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- GUINSBURG, J.; KOUDELA, I. D. (org.). **Büchner**: na pena e na cena. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUINSBURG, J.; KOUDELA, I. D. (org.). **Lessing**: obras, crítica e criação. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- EDUCALINGO. **Tableaux vivants**. [S. l.]: Educalingo, 2022. Disponível em: <https://educalingo.com/pt/dic-en/tableaux-vivants>. Acesso em: 10 nov. 2022.
- KOUDELA, I. D. Teatro como Alegoria. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-28, 2021b. DOI: 10.5965/1414573102412021e0211.
- LEHMANN, H. T. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MÜLLER, H. Descrição de imagem. *In*: MÜLLER, H. **Medeamaterial e outros textos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 153-160.

MÜLLER, H. Die Wunde Woyzeck. *In*: Hörnigk, F. (org.). **Heiner Müller Material**. Leipzig: Reclam-Verlag, 1990. p. 114-122.
SILVA, I. A. S. (org.). **Ingrid Dormien Koudela**: o teatro como alegoria. Recife: Sesc Pernambuco, 2018.

Recebido em 03/09/2022

Aprovado em 20/10/2022

Publicado em 20/12/2022



Jacques Copeau e o instinto dramático da criança

*Jacques Copeau and
the child's dramatic instinct*

*Jacques Copeau y
el instinto dramático del niño*

Rodrigo Cardoso Scalari

Rodrigo Cardoso Scalari

Doutor em Estudos Teatrais pela Université Sorbonne Nouvelle –
Paris III, com suporte da Bolsa de Doutorado Pleno no
Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior (Capes). Ator. Professor de teatro.



Resumo

Este artigo apresenta parte dos resultados de minha tese de doutorado sobre a criança como modelo na pedagogia teatral. Evidencia-se a noção de **instinto dramático** da criança, conceito-chave no projeto pedagógico de Jacques Copeau, e a presença de noções correlatas a esta nos trabalhos de importantes psicólogos da virada do século XIX para o século XX, bem como a noção de **instinto teatral** postulada por Nicolas Evreinov e as pesquisas com crianças efetuadas por Jacques Copeau e Suzanne Bing. O objetivo é destacar o papel fundamental do conceito proposto pela emblemática *École du Vieux Colombier* na formação do ator.

Palavras-chave: Instinto dramático, Jacques Copeau, Suzanne Bing, Nicolas Evreinov, Infância.

Abstract

This article presents part of the results of my doctoral thesis on the child as a model in theatre pedagogy. It highlights the notion of the child's **dramatic instinct**, key concept in Jacques Copeau's pedagogical project, and the presence of correlated notions to it in the works of important psychologists from the turn of the 19th to the 20th century, as well as the notion of **theatrical instinct** postulated by Nicolas Evreinov and the research with children carried out by Jacques Copeau and Suzanne Bing. The aim is to evidence the fundamental role of this concept proposed by the emblematic *École du Vieux Colombier* in the actor's training.

Keywords: Dramatic instinct, Jacques Copeau, Suzanne Bing, Nicolas Evreinov, Childhood.

Resumen

El artículo presenta parte de los resultados de mi tesis doctoral sobre el niño como modelo en la pedagogía teatral. Destaca la noción de **instinto dramático** del niño, concepto clave en el proyecto pedagógico de Jacques Copeau, la presencia de nociones correlativas a esta en los trabajos de importantes psicólogos de finales del siglo XIX al XX, así como la noción de **instinto teatral** postulada por Nicolas Evreinov y las investigaciones con niños realizadas por Jacques Copeau y Suzanne Bing. El objetivo es evidenciar el papel fundamental del concepto propuesto por la emblemática *École du Vieux Colombier* en la formación del actor.

Palabras clave: Instinto dramático, Jacques Copeau, Suzanne Bing, Nicolas Evreinov, Infancia.

Introdução

Neste artigo, será abordada a noção de **instinto dramático** proposta por Jacques Copeau a partir de investigações que ele, com o auxílio fundamental de Suzanne Bing, atriz do *Théâtre du Vieux Colombier* e figura central no ramo pedagógico das pesquisas do diretor, efetuou com crianças num período anterior à abertura da *École du Vieux Colombier*, em 1921, em Paris.

Esta reflexão se insere no domínio dos estudos teatrais e notadamente no campo da Pedagogia Teatral para a formação do ator, ainda que apresente evidentes cruzamentos com áreas como a Pedagogia do Teatro e a História do Teatro. Igualmente, esta proposição pode ser lida numa intersecção com o que se denomina contemporaneamente “culturas da infância” (FERREIRA; HARTMANN; MACHADO, 2017), bem como com os chamados *childhood studies/children’s studies* da Universidade do Brooklyn, parte da Universidade da Cidade de Nova Iorque.

Algumas perguntas que nos guiarão na análise são: qual a contribuição das observações de crianças e das subsequentes experimentações práticas com elas para a elaboração da noção de instinto dramático na pedagogia de Copeau e Bing? Quais noções correspondentes ao instinto dramático da criança podemos encontrar nos campos da Psicologia e da Pedagogia do início do século XX? Como esse interesse pelo instinto dramático da criança influenciou a formação de atores adultos na *École du Vieux Colombier*? Como se relaciona a noção de instinto dramático cunhada por Copeau com o conceito de **instinto teatral** proposto por Nicolas Evreinov? Que mudanças no paradigma teatral decorrem do fato de pesquisadores como Evreinov e Copeau situarem a teatralidade e o drama no nível dos instintos humanos?

Ao nos aproximarmos de respostas para estas questões, veremos como as observações do jogo infantil e as experiências empreendidas por Copeau e Bing com crianças foram fundamentais para a elaboração de uma pedagogia teatral visando à formação de atores profissionais na *École du Vieux Colombier*¹.

¹ Este texto deriva de minha tese de doutorado, intitulada *L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale : dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier* (SCALARI, 2021a), defendida em janeiro de 2021 na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sob orientação de Josette Féral. A pesquisa foi financiada pela Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Da busca por “seres virgens” à definição do instinto dramático

O que nós queremos? Em uma palavra, queremos restituir ao teatro seu caráter religioso, seus ritos sagrados, sua pureza original.

Jacques Copeau, *Registres I: appels*

O instinto dramático é a faculdade de perceber o que é dramático em todas as coisas, em todas as ações, em todos os movimentos, em todo o mundo, a faculdade de deixar a si mesmo, a fim de retornar, tendo tirado do mundo seu drama.

Suzanne Bing, *Fonds Jacques Copeau*

Em 1913, em seu famoso texto *Un essai de rénovation dramatique*, Copeau defende a criação de uma escola e explica para que tipo de alunos ela seria destinada: “homens e mulheres com amor e instinto para o teatro, mas que ainda não comprometeram esse instinto por métodos defeituosos e hábitos do ofício”² (COPEAU, 1974, p. 29, tradução nossa). Sem aparentemente ter ainda formulado para si a noção de instinto dramático, a demanda de Copeau mostra, por um lado, a busca de “seres virgens” ou ainda “não poluídos” pelos costumes teatrais da época e, por outro, o seu interesse em pesquisar, no nível dos instintos, o transporte operado pelo ator quando ele dá carne a seres ficcionais. Nove anos depois, fortemente inspirado por Nietzsche, para quem a figura do dramaturgo é caracterizada por “um impulso irresistível de se metamorfosear, de viver e agir através de outros corpos e outras almas”³ (NIETZSCHE, 1901, p. 80, tradução nossa), Copeau define o instinto dramático da seguinte forma:

O instinto dramático é a necessidade de adorar, que nos faz sentir a necessidade de nos identificarmos com a coisa adorada, de vivermos em outros corpos e em outras almas. É este transporte que faz com que o homem, por embriaguez física ou intelectual, seja transportado para um reino onde ele esposa a imagem de si mesmo exaltada. Esta embriaguez

2 No original: « des hommes et des femmes ayant l'amour et l'instinct du théâtre, mais qui n'auraient pas encore compromis cet instinct par des méthodes défectueuses et des habitudes de métier ».

3 No original: « une irrésistible impulsion à se métamorphoser soi-même, à vivre et à agir par d'autres corps et d'autres âmes ».

popular, fértil, mas desenfreada, encontra seu desenvolvimento em seres particularmente dotados, que são o poeta ou o ator. [Este último] foi, no palco primitivo, o incumbido da emoção popular. O que gera esta grande e perfeita comunhão do ator e do público, é, por um lado, o gasto e o transporte do ator para se tornar um herói ou um deus – por outro lado, a multidão que se estende em sua direção. Este movimento interior, de ordem religiosa e mística, esta necessidade de tornar-se algo além do que se é, existe na criança. É uma necessidade de retirar-se de si mesmo e além de si mesmo para se esconder. Daí o nome “*hypocritos*” dado aos atores, que significa “aquele que julga a si mesmo, que se esconde para julgar”⁴ (COPEAU, 1999, p. 290, tradução nossa)

Sua insatisfação com as frivolidades do *star system* e com o maneirismo da atuação em seu tempo levou Copeau a buscar, fora do teatro, aquilo que configura a essência pré-estética desta arte: a identificação que provoca o transporte do Eu para o Outro e que parece, para o dramaturgo, ser da ordem de uma necessidade antropológica antes mesmo de ser um fato artístico. Esse instinto dramático, esse “movimento interior, de ordem religiosa” em que o ator não procura afirmar sua *persona*, mas dissolvê-la para penetrar no mistério do outro é identificado por Copeau no homem primitivo, no selvagem e na criança. Embora este instinto não pertença exclusivamente a estes três, é nesses exemplos que Copeau acredita que ele o discerne mais claramente, ainda não poluído pelas marcas da cultura.

Do interesse pelos instintos à identificação do instinto dramático na criança

Este interesse pelos instintos, presente em Copeau para refletir sobre o teatro, encontra eco em outros campos, notadamente na ciência no final do

4 No original: « L'instinct dramatique est le besoin d'adorer qui fait éprouver le besoin de s'identifier à la chose adorée, de vivre dans d'autres corps et dans d'autres âmes. C'est ce transport qui fait que l'homme, par ivresse physique ou intellectuelle, est transporté dans un domaine où il épouse l'image de lui-même exalté. Cette ivresse, populaire, féconde mais déréglée, trouve son développement dans des êtres particulièrement doués, qui sont le poète ou l'acteur. [Celui-ci] était, sur la scène primitive, le délégué de l'émotion populaire. Ce qui fait cette grande et parfaite communion de l'acteur et du public, est, d'une part, la dépense et le transport de l'acteur pour devenir un héros ou un dieu – d'autre part la foule tendue vers lui. Ce mouvement intérieur d'ordre religieux et mystique, ce besoin de devenir quelque chose au-delà de ce qu'on est, existe chez l'enfant. C'est un besoin de se retirer hors de soi et au-delà de soi-même pour se cacher. D'où le nom d'« *hypocritos* » que l'on donnait aux acteurs, et qui veut dire « celui qui juge de soi, qui se cache pour juger ».

século XIX e no princípio do século XX. Embora Copeau não faça referência à cientistas ao desenvolver a questão do instinto dramático, deve-se notar que o espírito científico da época tinha uma propensão para o estudo dos instintos, como observa Sharon-Marie Carnicke (1981, p. 99, tradução nossa):

Naquela época, havia um grande interesse pelo instinto. Por volta de 1900 e até cerca de 1914, a maior parte do esforço de pesquisa em psicologia consistia em catalogar instintos. A metodologia utilizada para estas pesquisas era geralmente a da introspecção. Pedia-se para alguém fazer um inventário de suas próprias experiências, e então o pesquisador organizava esses dados.⁵

No que diz respeito ao instinto dramático nas crianças, o encontramos como um conceito comumente utilizado por grandes nomes no campo da Educação, bem como da Psicologia emergente no final do século XIX. De acordo com Jeanne Klein (2012), a origem do debate remonta aos trabalhos de Herbert Spencer – Reino Unido –, Wilhelm Wundt – Alemanha – e William James – Estados Unidos – sobre a natureza e a função das brincadeiras e das imitações nas crianças, particularmente em relação ao debate entre o que é inato e o que é adquirido pelos humanos. William James (1998), em seu livro *The principles of psychology*, dedica um capítulo aos “instintos humanos especiais”, incluindo o da imitação, em que propõe a impulsão dramática como a tendência a fingir ser outra pessoa. Esta tendência revela, por um lado, o prazer do mimetismo e, por outro, uma sensação de poder provocada por um alargamento da personalidade por meio da absorção daquela de outra pessoa. Ele acrescenta: “Em crianças pequenas, este instinto muitas vezes não conhece limites”⁶ (JAMES, 1998, p. 409, tradução nossa).

Também nos Estados Unidos, Frederick Tracy (1995), em seu trabalho focado na infância – *The psychology of childhood* –, chama a atenção para o poder do instinto dramático, visto que faz a criança personificar, representar, dramatizar e encarnar personagens, bem como a faz atribuir personagens

5 No original: « A cette époque, on s'intéressait beaucoup à l'instinct. Vers 1900 et jusqu'aux alentours de 1914, le gros de l'effort de la recherche en psychologie consistait à faire un catalogue des instincts. La méthodologie utilisée pour ces recherches était en règle générale celle de l'introspection. On demandait à quelqu'un de faire l'inventaire de ses propres expériences, puis le chercheur se chargeait d'organiser ces données ».

6 No original: “In young children this instinct often knows no bounds.”

a outras pessoas e coisas. Para ele, “as crianças nascem atores”⁷ (TRACY, 1995, p. 33, tradução nossa). Tracy se inspirou largamente na pesquisa do psicólogo francês Bernard Pérez, que foi o primeiro a falar de uma “tendência dramática” como um “primeiro despertar do sentimento estético”⁸ (PÉREZ, 1892, p. 319, tradução nossa) nas crianças. Para Pérez, o prazer dramático é o prazer da ação, através do qual a criança experimenta não apenas diversão, mas também um desdobramento de todas as suas energias ativas, o exercício de todos os seus sentidos – visão, audição, tato e sentido muscular – e o instinto de simpatia comunitária e social (PÉREZ, 1888).

No lado alemão, Karl Groos (1912) fala da imitação não como um instinto, mas como uma impulsão que, para além da hereditariedade instintiva, liga o homem ao mundo exterior, responsável pela emissão de um sinal captado pela criança e que, assim, desencadeia o movimento imitativo (CLAPARÈDE, 1951). Em relação à imitação dramática, caracterizada pelo ato de se colocar no lugar do outro, Groos (1912) enfatiza a expansão de capacidades como elasticidade mental, adaptabilidade e mobilidade quando a criança entra na vida de seu modelo. Fortemente influenciado por Groos, o psicólogo suíço Édouard Claparède, colaborador de Jaques-Dalcroze e estudioso pelo qual Copeau se interessou pessoalmente⁹, concorda com Groos no sentido de que a imitação não é em si um instinto, mas um processo de comportamento instintivo que ele chamou de “o instinto de buscar a conformidade”¹⁰. (CLAPARÈDE, 1951, p. 161, tradução nossa). Se, ao contrário de um instinto, a imitação não tem um objetivo definido – como construir um ninho ou pegar uma presa –, ela carrega uma espécie de subprocesso, uma busca da criança “sem razão consciente”¹¹ (CLAPARÈDE, 1951, p. 161, tradução nossa) por estar em conformidade com

7 No original: “Children are born actors”.

8 No original: « tendance dramatique [...] premier éveil du sentiment esthétique ».

9 Não encontramos referências explícitas nos escritos de Copeau à obra de Claparède. No livro *Registres VI: l'école du vieux colombier*, Claude Sicard comenta o interesse de Copeau pela psicologia infantil e pelo trabalho de Claparède (ver página 197 da edição dos *Registres VI* referenciada). Conseguimos encontrar no *Fonds Jacques Copeau* da Biblioteca Nacional da França um documento contendo uma lista de livros que deveriam ser comprados para a *École du Vieux Colombier*, incluindo várias obras de Claparède. FONDS JACQUES COPEAU. [S. l.: s. n.], [1913-1946]. 7 boîtes non cataloguées concernant l'École du Vieux Colombier, Caixa 5, Folder 18, Compra de Livros.

10 No original: « instinct de la recherche du conforme ».

11 No original: « sans raison consciente ».

seu modelo. Para Claparède, não é a imitação em si mesma, mas esta busca de conformidade que caracteriza um instinto.

Evreinov e o instinto teatral

Mas a dramatização como “questão de instinto” não se restringe aos campos da Psicologia Infantil ou da Educação. Aparecendo nos anos 1820 no léxico de artistas relacionados ao palco, a noção de instinto dramático está próxima do que Nicolas Evreinov postula como instinto teatral cerca de um século depois. Em seu livro *Le théâtre dans la vie*, Evreinov mostra seu conhecimento sobre as propostas de muitos dos psicólogos que mencionamos. Insatisfeito com as respostas que encontrou entre seus contemporâneos, em um capítulo de seu livro, intitulado “O instinto teatral”, ele se faz as seguintes perguntas: “Quais são as bases psicológicas de nosso amor pelo teatro? Em que sentimentos se baseia?”¹² (EVREINOV, 1930, p. 22, tradução nossa). Rejeitando a ideia de uma origem religiosa¹³ ou estética¹⁴, Evreinov localiza a origem de tais sentimentos em outro lugar. Para ele, o que psicólogos, historiadores e esteticistas tinham ignorado até então é que a origem desse sentimento de amor pelo teatro está em um instinto de transfiguração, cuja essência é o que ele chama de teatralidade. A teatralidade como instinto é, para ele, pré-estética, primitiva, e se revela no desejo do homem de ser diferente do que a natureza lhe concedeu; em outras palavras, em sua constante necessidade de se transformar.

Sharon-Marie Carnicke (1981) atribui o uso da palavra “instinto” por Evreinov a uma reivindicação de status científico para sua teoria. Apesar dos problemas epistemológicos levantados por tal afirmação, para Carnicke, o mais importante da proposta de Evreinov – encarar a teatralidade como um instinto – é a ênfase no teatro como uma experiência física e sensual que se

12 No original: « Quelles sont les bases psychologiques de notre amour pour le théâtre ? Sur quels sentiments se fonde-t-il ? ».

13 Ao contrário de Copeau, para Evreinov, não é o sentimento religioso que está na origem do instinto teatral. Pelo contrário, é o desejo de se diferenciar que é característico do instinto teatral que leva o homem a criar seres imaginários diferentes de si mesmo, inclusive deuses, dos quais deriva o sentimento religioso. A religião – ou a religiosidade – é, então, a consequência e não a causa do instinto teatral.

14 Compreendida como aspiração da alma humana às formas.

manifesta por meio do comportamento e concede a todos, e não apenas a um profissional da atuação, a condição de ator. Para Evreinov, como qualquer instinto, a teatralidade seria universal dentro de uma mesma espécie.

Ainda para Evreinov, a tendência a teatralizar acompanha o homem ao longo de sua vida. No entanto, a manifestação do instinto teatral é observada especialmente durante a infância: “o que a criança mais ama”, diz ele, “é o teatro, ou seja, a transformação da atualidade proporcionada pelo exterior em algo que ela mesma cria”¹⁵ (EVREINOV, 1930, p. 36, tradução nossa). Podemos então notar em Evreinov um esforço para aproximar a teatralização da brincadeira infantil, especialmente quando a criança está interessada tanto em si mesma quanto em objetos como veículos de ficção.

A criança está sempre brincando. A realidade não lhe interessa de modo algum. O importante para ela é “fazer guerra”, personificar um “grande cavalo”, fazer de um cão um corcel orgulhoso, e assim por diante. Para ela, os objetos ao seu redor são apenas meios de teatralização ousada. “E se você a interromper de repente”, disse Jean d’Udine, “ela levará algum tempo antes de voltar à realidade”. Pois no mundo imaginário de sua brincadeira, o ritmo de seu ser era bem diferente do ritmo habitual ao qual você a força a voltar. Isto também explica a extraordinária capacidade das crianças de fazer caretas, especialmente quando elas sabem que estão sendo vistas. Não há nada em tudo isso a não ser manifestações do instinto de teatralidade, irresistível na criança.¹⁶ (EVREINOV, 1930, p. 37, tradução nossa)

Não distante das observações de Evreinov sobre a brincadeira infantil, Copeau também reconhece esta imersão na brincadeira praticada pela criança, bem como a dificuldade da criança em deixar seu mundo imaginário e sua necessidade de escapar da realidade criando outra, paralela e fictícia.

15 No original: « ce que l’enfant aime le plus c’est le théâtre, c’est-à-dire, la transformation de l’actualité fournie par l’extérieur en quelque chose qu’il crée lui-même ».

16 No original: « L’enfant joue sans cesse. La réalité ne l’intéresse pas le moins du monde. La chose importante, pour lui, c’est de “faire la guerre”, de personnifier un “grand cheval”, de faire d’un chien un fier coursier, etc. Pour lui, les objets environnants sont seulement des moyens de hardie théâtralisation. “Et si vous l’interrompez soudain, a dit Jean d’Udine, il prendra un certain temps avant de revenir à la réalité. Car dans le monde imaginaire de son jeu, le rythme de son être était tout à fait différent du rythme habituel auquel vous le forcez à retourner.” Cela explique également l’extraordinaire habilité qu’ont les enfants à faire des grimaces, spécialement quand ils se savent regardés. Il n’y a en tout cela pas autre chose que des manifestations de l’instinct de théâtralité, irrésistible, chez l’enfant ».

Assim, em um curso dado na École du *Vieux Colombier* durante a temporada 1922-1923, Copeau lembra seus alunos de que seu teatro “nasceu na mente de uma criança e em um sótão”¹⁷ e acrescenta que “querer fazer teatro, é criar-se uma vida que escapa às leis da existência”¹⁸ (COPEAU, 1999, p. 365, tradução nossa). Além disso, pelo menos quatro experiências de Copeau com crianças tinham sido para ele como verdadeiros “laboratórios da infância”, isto é, tinham fornecido ao pesquisador um corpo de evidências empíricas acerca das capacidades de imersão da criança em suas brincadeiras.

Copeau, Bing e os “laboratórios da infância”

O primeiro dos quatro laboratórios da infância diz respeito ao conjunto de brincadeiras dos filhos dos próprios Copeau e Bing e foi apelidado pelos filhos de Copeau de *le tout rond*¹⁹. No *le tout rond* (SCALARI, 2022), Copeau constata a intensidade com a qual seus três filhos, Marie-Hélène, Edi e Pascal, interpretavam seus personagens. De fato, as três crianças iam tão longe na encarnação de seus personagens que Copeau necessitava eventualmente repreendê-los para que pudesse interagir com seus verdadeiros filhos durante as refeições em família.

O segundo laboratório da infância se dá quando, em 1915, Copeau chega à Genebra para conhecer pessoalmente Émile Jaques-Dalcroze e sua rítmica. O trabalho do rítmico suíço com adultos interessa Copeau, mas é quando Jaques-Dalcroze se ocupa de um grupo de crianças de 5 e 6 anos de idade e as faz improvisar movimentos a partir de contos como Branca de Neve enquanto efetua o acompanhamento musical no piano que Copeau se encanta com a competência de Dalcroze e com a disponibilidade, a vivacidade e a alegria de suas crianças. Ao partir de Genebra para Paris, por um bom tempo Copeau nutre a ideia de que é em algum ponto do encontro entre a moldura oferecida pela precisão musical da rítmica dalcroziana e o livre jogo lúdico infantil que reside o segredo de um método quase perfeito para

17 No original: « a pris naissance dans l'esprit d'un enfant et dans un grenier ».

18 No original: « vouloir faire du théâtre, c'est se créer une vie qui échappe aux lois de l'existence ».

19 *Tout rond*, em uma tradução livre seria algo como “o todo redondo” ou “a esfera”. A expressão foi criada pelos três filhos de Copeau para nomear seu universo de brincadeiras.

treinar atores, o sonhado casamento entre a precisão matemática da música e a liberdade do jogo infantil que desejava Copeau. Esta seria a chave para a construção de seu próprio método de trabalho²⁰.

O terceiro destes laboratórios se trata de um laboratório teatral proposto por Copeau e sua assistente, Suzanne Bing, a um grupo de crianças no *Club de Gymnastique Rythmique de la Rue Vaugirard*, em Paris, entre 1915 e 1916, ocasião importante para a constatação tanto da facilidade das crianças em fazer mímica de fábulas quanto da habilidade delas em entrar em seus personagens, como relatado por Suzanne Bing (1915 *apud* COPEAU, 1999).

A quarta experiência com crianças diz respeito ao engajamento de Suzanne Bing²¹ na escola montessoriana *Children's School*, em Nova Iorque, em 1918. À exemplo do que disse Evreinov, na ocasião Bing testemunha na sua prática com as crianças o tempo necessário para que elas “retornassem à realidade”. Assim, quando em uma de suas aulas ela tentava finalizar uma improvisação em torno da fábula *O Pequeno Polegar e seus irmãos*, propondo que as crianças deitassem no chão para “dormir”, um menino fica de pé e se recusa a deitar, justificando-se: “É necessário que alguém fique de guarda, pois estamos num bosque” (BING *apud* FONDS..., [1913-1946])²². Não poderia haver um exemplo mais concreto do poder da imaginação de uma criança para se projetar em uma realidade paralela – a da brincadeira.

Instinto dramático... Da criança ao ator, da teoria à prática

Para olhos menos atentos, as quatro experiências com crianças mencionadas, devido à sua aparente simplicidade, poderiam parecer ter pouca relevância e seria possível objetar que estamos dando demasiada importância a fatos hipoteticamente menos relevantes na trajetória do grande Jacques

20 Tal casamento não se concretizou na prática, o que levou Copeau e Bing a gradativamente abandonarem a ideia de tentar encaixar a rítmica dalcroziana em suas pesquisas sobre a figura do ator.

21 O relato acerca da atividade promovida por Bing pode ser encontrada em: FONDS JACQUES COPEAU. [S. l.: s. n.], [1913-1946]. 7 boîtes non cataloguées concernant l'École du Vieux Colombier, Caixa 5, Folder 18, Bibliothèque Nationale de France, Direction des collections, Département des arts du spectacle.

22 Sobre a experiência de Bing e Copeau na *Children's School* de Nova Iorque, recomendo a leitura de artigo publicado por mim recentemente (SCALARI, 2021b).

Copeau. Entretanto, é com base nessas observações com crianças, em que o dramático é mostrado em sua simplicidade, desprovido de um estilo de atuação X ou Y e afastado de qualquer tipo de “sofisticação”, bem como de qualquer pretensa erudição, que Copeau reconhece a sua importância e formula a noção de instinto dramático. Esta noção, cara a Copeau, formará a base da educação planejada para o ator na *École du Vieux Colombier*, e é por analogia com a brincadeira infantil que tal instinto deve ser estimulado.

Na prática, a educação do sentido dramático no ator em formação é concebida por analogia com o desenvolvimento do instinto da brincadeira da criança. O exemplo e o modelo deste desenvolvimento foram coletados por uma observação minuciosa e prolongada de várias crianças, uma das quais, hoje com dezoito anos de idade²³, está agora envolvida no trabalho da Escola²⁴. Ao entrar na Escola, os jovens alunos entram em um jogo que durará vários anos, que tudo ao seu redor incentivará, que despertará e estimulará todas as suas faculdades de uma vez e na mesma direção, tornando toda a ficção familiar a eles, toda invenção fácil, e cujos segredos e regras eles descobrirão por si mesmos.²⁵ (COPEAU, 1999, p. 253, tradução nossa)

Mais tarde, quando perguntada por Maurice Kurtz sobre o propósito de trabalhar com crianças em 1916 no *Club de Gymnastique Rythmique*, Suzanne Bing também destacaria a importância dessas experiências e da preservação desse instinto em futuros atores.

Eu só posso responder à questão “o que o patrão²⁶ e você estavam procurando...” com o que eu acredito que ele estava procurando se eu me basear nas muitas observações que ele me pediu para fazer das brincadeiras infantis e nas quaisquer reuniões às quintas-feiras onde ele mesmo veio brincar com os pequenos em 1916, um período de preparação para

23 Copeau está se referindo à sua filha, Marie-Hélène.

24 Obviamente, Copeau se refere à escola de teatro do *Vieux Colombier*.

25 No original: « Pratiquement l'éducation du sens dramatique chez l'élève comédien est conçue par analogie avec le développement de l'instinct du jeu chez l'enfant. L'exemple et le modèle de ce développement ont été recueillis par une observation minutieuse et prolongée de plusieurs enfants dont l'un, âgé de dix-huit ans, participe aujourd'hui aux travaux de l'École. En entrant à l'École, les jeunes élèves entrent dans un jeu qui va durer plusieurs années, que tout autour d'eux favorisera, qui éveillera, stimulera toutes leurs facultés à la fois et dans le même sens, leur rendant toute fiction familière, toute invention aisée, et dont ils découvriront eux-mêmes les secrets et les règles ».

26 “Patrão” era o apelido de Jacques Copeau no teatro e na escola.

ele também. Sendo o instinto dramático um fato na criança – o drama está nela em seu estado puro – seria conveniente preservá-lo e educá-lo nos futuros servidores do teatro. (BING *apud* FONDS..., [1913-1946])²⁷

Então, a fim de preservar e educar no ator o que eles chamaram de instinto dramático, Copeau e Bing desenvolveram um conjunto de práticas com este objetivo. Assim, tendo feito uma primeira experiência pedagógica com crianças em 1916, em 1918 eles introduzem alguns dos exercícios que haviam experimentado no *Club de Gymnastique* no treinamento da trupe do *Vieux Colombier* em Cedar-Court (Estados Unidos). Ao contrário do que haviam feito em Limon, na França, no verão de 1913, quando o treinamento era voltado para a ginástica, leitura de textos e dicção, em Cedar-Court a prática incluiria, também, mímica de fábulas, imitação de animais, pequenas charadas, jogos e outros elementos que Bing e Copeau haviam experimentado com as crianças. Em minha visão, isto marca uma virada decisiva na abordagem pedagógica de Copeau: a aplicação de experiências com crianças a atores adultos. Mas foi certamente na *École du Vieux Colombier*, alguns anos mais tarde, que estas práticas, provenientes da brincadeira infantil, seriam consolidadas. O instinto dramático torna-se tão importante que dá origem a um curso homônimo na *École du Vieux Colombier*, cujo programa era o seguinte:

Educação do instinto dramático. Cultivo da espontaneidade e da invenção no adolescente²⁸. Histórias, jogos de habilidade e sagacidade, canto, dança, improvisação, diálogo improvisado, pantomima. Prática dos diversos meios adquiridos pelo estudante durante sua formação geral. Exercícios dirigidos pelo Sr. Jacques Copeau e pela Sra. Suzanne Bing, com a possível ajuda de outros professores.²⁹ (COPEAU, 1999, p. 261, tradução nossa)

27 No original: « Je ne puis donc répondre à : “ce que le Patron et vous-même cherchiez...” que par ce que je crois qu’il cherchait si je me fie aux nombreuses observations qu’il m’a donné mission de faire du jeu chez l’enfant et aux quelques réunions du jeudi où lui-même venait jouer avec des petits en 1916, période de préparation pour lui aussi. L’instinct dramatique étant un fait chez l’enfant – le drame est en lui à l’état pur – il conviendra de le préserver et de l’éduquer chez les futurs serviteurs du théâtre ».

28 Na *École du Vieux Colombier* havia um grupo de estudantes formados por alguns adolescentes e por jovens adultos.

29 No original: « Éducation de l’instinct dramatique. Culture de la spontanéité et de l’invention chez l’adolescent. Récits, jeux d’adresse et jeux d’esprit, chant, danse, improvisation, dialogue impromptu, pantomime. Mise en œuvre des moyens divers acquis par l’élève au cours de son instruction générale. Exercices dirigés par M. Jacques Copeau et Mme Suzanne Bing, avec le concours éventuel des autres professeurs ».

Este é o coração da formação do ator oferecida na *École du Vieux Colombier*. Se é possível dizer que há uma espécie de retorno à infância na pedagogia de Copeau, não é devido a uma concepção idílica desse período da vida, mas sim à tradução em propostas concretas para o ator, resultantes diretamente do trabalho com – e da observação de – crianças reais, de carne e osso. Foi olhando de perto as crianças e seus jogos que Copeau e Bing perceberam o que há de dramático no “devir outro” característico do jogo infantil. O impulso de se tornar algo diferente de si mesmo, descrito por alguns psicólogos da infância como uma questão de instinto, era, naquela época, bastante ignorado no contexto da formação profissional de atores em escolas tradicionais. Por outro lado, este mesmo impulso não conhecia limites na *École du Vieux Colombier*, onde, contra a corrente do ensino tradicional, os alunos iam muito além da representação do humano, como sugere Jean Dasté:

Não aprendíamos “cenas” clássicas ou modernas; acima de tudo, tínhamos que redescobrir a alegria, a espontaneidade, a invenção das crianças quando brincam; a maior parte do dia, ficávamos entregues a nós mesmos e tínhamos que dar vida a personagens e a ações inventadas. [...] A alegria de ser outra coisa, outro ser, primeiramente, mas também um animal, uma árvore, um pássaro, uma onda, uma estrela; de se unir com todo o universo, essa alegria que experimentamos na “escola”, eu tive quando criança e sempre a reencontrei interpretando personagens; parece-me que tem um profundo significado humano; acredito que todos os homens querem e precisam brincar. A *École Vieux-Colombier* foi um ponto de virada essencial no aprendizado e na formação do ator. (DASTÉ *apud* FONDS..., [1913-1946])³⁰

Copeau coloca o drama no nível de um instinto em busca deste “significado profundo” ao qual Dasté se refere. Por isso, era necessário “desteatralizar o teatro”, dizia Copeau (1993), para encontrar o teatro fora da profissão, dentro do ser humano. Pensar o drama na esfera do instinto significou para o diretor

30 No original: « On n'apprenait pas des « scènes » classiques ou modernes ; on devait avant tout retrouver la joie, la spontanéité, l'invention des enfants quand ils jouent ; la plus grande partie de la journée, nous étions livrés à nous-mêmes et devions faire vivre des personnages et des actions inventées. [...] La joie d'être autre chose, un autre être, d'abord, mais aussi un animal, un arbre, un oiseau, une vague, une étoile ; de s'unir à tout l'univers, cette joie que nous vivions à « l'école », je l'avais enfant et l'ai toujours retrouvée en interprétant des personnages ; il me semble qu'elle a un sens humain profond ; je crois que tous les hommes ont envie et besoin de jouer. L'école du Vieux-Colombier a suscité un tournant essentiel dans l'apprentissage et la formation du comédien ».

se libertar das concepções teatrais vigentes na época, estabelecendo, como propõe Claude Sicard, “a primazia da emoção sobre a cultura” (SICARD *et al.*, 2000, 32’35”), já que a cultura teatral da época era, para Copeau, execrável. Além disso, também significa colocar o teatro antes da estética, a primazia do corpo sobre o intelecto, o drama como uma necessidade orgânica, quase biológica. Naturalmente, este instinto, dentro do jogo da criança, desempenha um papel primordial no desenvolvimento humano. No entanto, ele constitui uma dimensão inconsciente e primitiva do jogo do ator, à qual este último deve se religar para operar a transferência do Eu para o Outro.

Considerações finais

Procurei, neste artigo, colocar em evidência a noção de instinto dramático investigada por Jacques Copeau e Suzanne Bing em termos teóricos e práticos, primeiramente com diferentes grupos de crianças e, posteriormente, com atores em formação na *École du Vieux Colombier*. Também propus que colocássemos o instinto dramático em perspectiva, a fim de examinarmos conceitos correspondentes na psicologia do desenvolvimento humano do início do século XX, bem como na própria teoria teatral, como àquela proposta pelo teatrólogo russo Nicolas Evreinov. Busquei, então, demonstrar a fundamental importância do instinto dramático na pedagogia pesquisada por Copeau e Bing, engendrando, inclusive, o curso “Educação do instinto dramático” na escola fundada pela dupla de pesquisadores franceses em Paris, em 1921.

Uma vez percorrido este caminho, cabe agora perguntarmos: que aprendizagens nós, pessoas de teatro de hoje, podemos extrair das investigações de Copeau e Bing acerca da noção de instinto dramático?

O interesse de Copeau sobre tal concepção exemplifica, primeiramente, a sintonia do diretor-pedagogo com o espírito científico de seu tempo, na medida em que aquilo que Copeau buscava como uma das bases para a formação do ator encontra eco não somente na teoria teatral de sua época, mas também em outros campos, como o da Psicologia nascente na virada do século XIX para o XX.

Outra pista que podemos seguir é aquela que nos leva a reconhecer como, no trabalho de um diretor-pedagogo inclinado à investigação, se aprofunda uma

pesquisa pedagógica e artística de maneira progressiva e numa dinâmica em que teoria e prática teatral se encontram imbricadas uma na outra. Isso se torna ainda mais importante se levarmos em conta a quantidade de pesquisadores que se propõem a conceituar a própria prática na atualidade.

Além disso, é interessante notarmos que, se Copeau procurou revisitar formas teatrais em grandes períodos da tradição – *Commedia dell'arte* e tragédia grega sendo os mais notórios – buscando nelas os motores de jogo para uma reinvenção do teatro de seu tempo, ele não se privou de buscar modelos fora dos limites do teatro, como é o caso do jogo da criança, que inspirou a renovação teatral pretendida por ele. Na esteira dessas experimentações com elementos exteriores à tradição teatral, hoje encontramos pesquisas pedagógicas e/ou estéticas que se inspiram nas artes marciais, nos esportes, na ioga, nas novas tecnologias e nos mais diversos campos do saber humano. Conhecer as experiências daqueles que vieram antes de nós pode ser de grande valia para nos situarmos em nossos próprios processos de pesquisa.

Por fim, é importante atentarmos para o fato de que, como outras, a noção de instinto dramático tem nítidas intersecções com princípios existentes no trabalho teatral de figuras que se inscrevem na tradição das pesquisas efetuadas por Copeau. Desta forma, ele pode ser relacionado ao “mimo” na pedagogia de Jacques Lecoq ou ao conceito de *le jeu*, presente no ensino teatral de Philippe Gaulier. Estes são dois herdeiros teatrais de Copeau cujas escolas, até os dias atuais, atraem uma enorme quantidade de estudantes de teatro vindos dos quatro cantos do planeta para acessar, em grande medida, um corpus de saberes teatrais engendrados na memorável *École du Vieux Colombier*.

Referências bibliográficas

- CARNICKE, S. M. L'instinct théâtral : Evreinov et la théâtralité. **Revue des Études Slaves**, Roubaix, v. 53, n. 1, p. 97-108, 1981.
- CLAPARÈDE, É. **Psychologie de l'enfant et pédagogie expérimentale**. 10. ed. Neuchatel: Delachaux et Niestlé, 1951. v. 1.
- COPEAU, J. **Registres I** : appels. Paris: Gallimard, 1974.
- COPEAU, J. **Registres V** : les registres du vieux colombier III – 1919-1924. Paris: Gallimard, 1993.
- COPEAU, J. **Registres VI** : l'école du vieux-colombier. Paris: Gallimard, 1999.

- EVREINOV, N. **Le théâtre dans la vie**. Paris: Librairie Stock: Delamain et Boutelleau, 1930.
- FERREIRA, T.; HARTMANN, L.; MACHADO, M. M. Entre escola e universidade: dinossauros e caderninhos por uma dramaturgia encarnada. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 45-70, 2017.
- FONDS JACQUES COPEAU. [S. l.: s. n.], [1913-1946]. 7 boîtes non cataloguées concernant l'École du Vieux Colombier. Bibliothèque nationale de France, Direction des collections, Département des arts du spectacle.
- GROOS, K. **The play of man**. New York: Appleton, 1912.
- JAMES, W. **The principles of psychology**. Bristol: Thoemmes Maruzen, 1998. v. 2.
- KLEIN, J. **Routing the roots and growth of the dramatic instinct**. Lawrence: University of Kansas, 2012.
- NIETZSCHE, F. **Origine de la tragédie** : ou hellénisme et pessimisme. Paris: Société du Mercure de France, 1901.
- PÉREZ, B. **L'art et la poésie chez l'enfant** : la psychologie de l'enfant. Paris: Félix Alcan, 1888.
- PÉREZ, B. **Les trois premières années de l'enfant** : la psychologie de l'enfant. 5. ed. Paris: Félix Alcan, 1892.
- SCALARI, R. C. **L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale** : dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. 2021. Thèse (Doctorat en Arts) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris, 2021a.
- SCALARI, R. C. Copeau e os laboratórios da infância: as brincadeiras de seus filhos, ou, melhor dizendo, le tout rond. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1-22, 2022. DOI: 10.5965/1414573102442022e0210.
- SCALARI, R. C. Quando o teatro encontra a infância: contribuições da Children's School à pedagogia do ator na École du Vieux-Colombier. **Pós**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 11, n. 23, p. 159-174, 2021b. DOI: 10.35699/2237-5864.2021.32946.
- SICARD, C. *et al.* Jacques Copeau : après-midi d'étude du 26 novembre 1999. Paris: [s. n.], 2000. 1 áudio, partie 1, 32'35".
- TRACY, F. **The psychology of childhood**. London: Routledge: Thoemmes Press, 1995.

Recebido em 14/09/2022

Aprovado em 13/10/2022

Publicado em 20/12/2022



A morte de Quixote e o Teatro do Futuro: uma visão pedagógica da obra de Mikhail Tchekhov

*Quixote's death and the theater of the future:
a pedagogical view of
Mikhail Chekhov's work*

*La muerte de Quijote y el Teatro del Futuro:
una mirada pedagógica a la obra de
Mijaíl Chéjov*

Natacha Dias

Natacha Dias

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da
Universidade Estadual de Campinas (PPGAC/Unicamp).
Atriz, professora e diretora teatral



Resumo

O artigo toma como ponto de partida o relato autobiográfico de Mikhail Tchekhov (1891-1955) em que narra a morte simbólica de seu alter ego, Dom Quixote, em Paris, após o fracasso da montagem do espetáculo *Le Château s'éveille* em 1931. Tentativa frustrada de concretização cênica de seu “Teatro do Futuro”, o momento é analisado como marco de renovação do caráter pedagógico da obra tchekhoviana. Ao longo do texto, destaca-se a importância dada à imagem como fenômeno que articula elementos artísticos, orgânicos e inanimados na pedagogia de atuação tchekhoviana e que reflete a presença constante da problemática da morte na trajetória pessoal desse artista lendário. O texto referencia publicações em idiomas diversos e documentos originais reunidos no Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive (Devon, Inglaterra).

Palavras-chave: Mikhail Tchekhov, Teatro russo, Teatro do Futuro, Pedagogia da atuação, Imagem.

Abstract

The article uses as starting point the autobiographical narrative of Mikhail Chekhov (1891-1955) in which he narrates the symbolic death of his alter ego, Don Quixote, in Paris, after the failure of the play *Le Château s'éveille* in 1931. An unsuccessful attempt of scenic realization of his “Theater of the Future,” this moment is observed as a turning point for the renewal of the pedagogical meaning in Chekhov’s work. Throughout the text, the importance given to the image as a phenomenon that articulates artistic, organic, and inanimate elements in pedagogy, and that reflects the constant presence of the issue of death in the personal trajectory of this legendary artist, stands out. The text references publications in diverse languages and original documents reunited in the Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive (Devon, England).

Keywords: Mikhail Chekhov, Russian theater, Theater of the Future, Acting pedagogy, Image.

Resumen

Este artículo toma como punto de partida el relato autobiográfico de Mijaíl Chéjov (1891-1955) sobre la muerte simbólica de su alter ego, Don Quijote, en París, tras el fracaso de la producción del espectáculo *Le Château s'éveille* en 1931. El análisis plantea que la fallida realización escénica de su “Teatro del Futuro” es una marca de renovación del carácter pedagógico de la obra de Chéjov. El texto destaca la importancia de la imagen, en esta pedagogía, como fenómeno que articula elementos artísticos, orgánicos e inanimados, y que refleja la presencia constante del problema de la muerte en la trayectoria personal de este legendario artista. Se enumeran fuentes publicadas en diferentes idiomas, así como documentos originales consultados en la colección reunida en Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive (Devon, Inglaterra).

Palabras clave: Mijaíl Chéjov, Teatro ruso, Teatro del Futuro, Pedagogía de la actuación, Imagen.

A morte de Dom Quixote

Enquanto amargava o fracasso recente de *Le Château s'éveille: essai d'un drame rythmé*, espetáculo que estreara em Paris em novembro de 1931 no Teatro Avenue, o ator Mikhail Tchekhov (1891-1955) vagava pelos bulevares boêmios de Montmartre. Com dívidas consideráveis, consequência da suspensão antecipada da temporada da peça, o artista mudara-se para um quarto barato, localizado em uma rua suja e barulhenta daquele bairro. Em suas memórias autobiográficas, publicadas nos anos 1940, o artista russo descreve como, certa noite, decidiu entrar em uma espécie de circo, onde aconteciam ininterruptamente estranhas maratonas de dança que, à época da Grande Depressão, atraíam multidões de parisienses. Imediatamente notou a plateia em delírio, a lançar objetos, impropérios e notas de dinheiro sobre os corpos em colapso de três casais e uma velha senhora, que resistiam em movimento há vários dias. Dentre esses, apenas quem “morresse” por último, conta o artista, receberia o prêmio de 25.000 francos (CHÉJOV¹, 2016).

1 Opta-se por manter as grafias do nome de Mikhail Tchekhov conforme adotadas nos textos consultados em francês, espanhol e inglês.

Recuperava os sentidos quando de repente senti um ódio agudo e pulsante. Não era dirigido a eles, mas a mim mesmo, contra a “ideia de um teatro novo”, o sonho de um “público ideal”, contra os espetáculos de modo geral, e aquele meu repugnante duplo, que havia chamado de Dom Quixote. A fera que a atmosfera do circo noturno despertara em mim procurava uma vítima. Eu queria destruir, aniquilar, matar. E matei: o golpe mortal caiu sobre o cavaleiro com a bacia do barbeiro na cabeça. Tudo o que havia vivido dentro de mim até então, todos os sonhos infundados, toda a paixão pelo “idealismo” vazio, todo o entusiasmo por mim mesmo, tudo desapareceu, cessou, morreu. Saí correndo do circo e novamente me vi nos bulevares. (CHÉJOV, 2016, p. 300, tradução nossa)

São escassos os estudos que se dedicam a uma reflexão sobre as contribuições teórico-práticas dessa passagem de Mikhail Tchekhov pela França, entre 1930 e 1932, em sua obra. O próprio artista, cujo exílio forçado o levaria a viver em muitos países até o fim da vida, apresentava uma resistência especial a esse momento; com o impressionante talento literário recebido provavelmente por herança familiar², não se furtaria, no entanto, de narrar com detalhes esse evento noturno vivenciado nas ruas de Montmatre em suas memórias posteriores, como se naquele momento identificasse uma inflexão importante em sua trajetória criativa e humana. Empurrado pela violência emanada da competição macabra, o ator experimenta um instante de percepção extrema de si mesmo e subitamente reconhece a fragilidade do idealismo quixotesco que dera a tônica a seu percurso artístico até ali.

Já na metade dos anos 1920, antes de deixar a Rússia, a figura de Dom Quixote surgira em textos publicados pelo artista³; era como um *alter ego*, um duplo imaginário, o cavaleiro cervantino que aparecia frequentemente a Tchekhov, que jamais se preocupou em delimitar tais aparições, fosse no campo das manifestações psicopatológicas ou da pura invenção poética. O personagem servia-lhe deliberadamente como interlocutor na constituição de sua então batizada “teoria da imitação”, cuja nomeação posteriormente abandonaria, mas que já anunciava o original conceito de “corpo imaginário”, importante elemento de seu sistema de atuação.

2 Mais até do que seu tio, o dramaturgo Anton Tchekhov (1860-1904), foi o pai de Mikhail Tchekhov, Aleksandr Pavlovitch, quem exerceu maior influência direta sobre ele, com seu talento para a escrita e o desenho, e seu amor pela ciência e filosofia.

3 Para maiores detalhamentos, ver “Dom Quixote-Mikhail Tchekhov: uma abordagem do corpo imaginário” (DIAS, 2021).

A escolha da figura cervantina traduzia também a clara intenção de Tchekhov de situar seu projeto artístico inteiramente no território do imaginário e do fantástico. Coerente com a orientação que intuitivamente sempre conduzia suas lendárias criações como ator⁴, essa posição demarcava resistência também contra a crescente pressão feita pelo Comitê de Repertório (*Glavrepertkom*)⁵ para a instauração de um programa de peças realistas e contemporâneas no Segundo Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, do qual Tchekhov foi diretor entre 1922 e 1928. Juntamente com outras obras clássicas e da tradição popular russa, a adaptação de Dom Quixote, no entanto, era defendida por Tchekhov, que acreditava poder acessar, nesse tipo de texto, o “mistério universal da cultura”, o núcleo onde residiriam conteúdos capazes de transcender às superfícies aparentes da vida cotidiana. Estigmatizadas como mero sintoma de misticismo e adesão do artista às teses antroposóficas – banidas da Rússia a partir de 1924 –, tais proposições imputariam ao artista, inclusive entre alguns de seus colegas do Estúdio, a pecha da alienação política e da inconsistência prática. Contra essas acusações, em 1926, em entrevista ao jornal *Vetcherniaia Moska*, Tchekhov reconhecia sua clara identificação com o impulso revolucionário de transformação dos modos de existência, atribuindo ao teatro a missão de fundar uma nova consciência, desperta para o desejo de lutar pela vida.

Em sua análise sobre o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte Moscou, o crítico teatral Pavel Markov (1897-1980) aponta que o “gênio estranho e terno” de Tchekhov cresceu e se fortaleceu nos anos da Revolução Russa (MARKOV, 1934, p. 69)⁶. Assim como Leopold Sulerjitski (1872-1916) e E. Vakhtangov (1883-1922) tornaram-se os porta-estandartes do Estúdio no domínio da direção, Tchekhov teria se tornado seu modelo no campo da atuação, a ponto de, sem considerá-lo, ser impossível compreender o caminho criativo trilhado por esse importante laboratório teatral, instaurado por Stanislávski em 1912.

4 Além das aclamadas atuações de Mikhail Tchekhov no Primeiro Estúdio, sob direção de Boleslavski e Vakhtangov, o ator foi responsável pela lendária atuação de Khlestakov, de *O inspetor geral*, dirigido por Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou.

5 O Comitê remetia-se ao Comissariado do Povo para a Instrução Pública (*Narkompros*), instituído em 1921 e presidido à época por Anatoli Vasilevitch Lunatcharski.

6 Há uma tradução em inglês desta obra russa, produzida para o Group Theatre em 1934, porém nunca publicada. Uma cópia dessa versão encontra-se no acervo que visitei em Devon, Inglaterra, com anotações feitas por Mikhail Tchekhov, a lápis.

Embora envolvido com as investigações propostas por Stanislávski, desde o início o ator deixava transparecer seu próprio cerne criativo, cuja nitidez dos métodos e técnica individual chegava a configurar uma “filosofia da atuação”. Definido por Markov como um “ator de experimento”, desde suas primeiras atuações Tchekhov impregnava seus personagens com sua percepção exacerbada do mundo, com uma sensibilidade que, às vezes rápida e irritável, revelava inclusive um aspecto de morbidez:

Figura 1 – Mikhail Tchekhov, nos anos 1930



Fonte: Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive – copyright to Deirdre Hurst Du Prey

Chekhov experimentava, destacava em todos os papéis uma nota lamentável e vibrante – a nota da morte e da embriaguez sem esperança – e ela soava dolorosa e incansavelmente. Todos os outros detalhes estavam sujeitos a isso: a cabeça desgrenhada de Fribe, as mãos trêmulas de Kohlens, a pálida e tênue aparência emergindo como doentias visitas de estranhos mundos.

Havia o perigo de se perder. Ele poderia se tornar um experimentador no campo dos sentimentos mórbidos, trabalhando apenas com material tóxico e decadente. Mas foi salvo disso por sua maneira única e notável de aceitar o mundo. Subitamente, trazia a justificativa da patologia. (MARKOV, 1934, p. 61-62, tradução nossa)

Segundo o crítico ainda, Tchekhov era capaz de transcender esteticamente tal morbidez por meio de uma atuação sempre marcada pelo contraditório e pela atitude amorosa, que afetava e comovia o público pela alegria de sua atuação, apesar do pessimismo inerente às personagens. Sua inventividade e capacidade improvisativa combinava o destaque do detalhe e a capacidade de síntese, de modo que superava o naturalismo sem se evadir à mais profunda força psicológica. Era por meio da experimentação sobre as qualidades fisiológicas e morais que o ator conseguia penetrar no âmago da personagem, justificando-o para além das linhas oferecidas pelo autor dramático. Tocava assim sua “ideia humana”, compreendida como uma sensação integral e inefável que, levada totalmente ao limiar da consciência, revelava uma outra vida, colorida e promissora, para além da superfície cinzenta (MARKOV, 1934).

A despeito do enorme reconhecimento de que já dispunha, ao final de 1917, paralisado por uma crise pessoal intensificada pela realidade terrível da guerra civil, Tchekhov reconheceria a necessidade de distinguir seus próprios mecanismos criativos, inclusive como meio de emergir do caos emocional absoluto em que se encontrava então. Tomado por crises de pânico e depressão e incapaz de sair de às ruas por quase um ano, passa a ministrar aulas em seu apartamento. Aos elementos criativos investigados junto a Stanislávski, adiciona aspectos da cosmovisão antroposófica que elucidam e desdobram a ênfase imaginativa inerente à sua índole criativa imaginativa, constituindo também o primeiro passo em direção à sua própria pedagogia.

O imaginário “representa o esforço do ser para levantar uma esperança viva face e contra o mundo objetivo da morte”, diz Durand (1984, p 499). Por sua vez, ao refletir sobre o sistema de aparições e desapareções em que se funda a imagem, Georges Didi-Huberman reconhece nelas a capacidade de interpelar o desejo e a força do vivente, assim como a possibilidade de questioná-lo sobre a morte. Ninguém, mais do que o sonhador, viveria a experiência da morte, uma vez que seu sonho é uma espécie de coreografia na

qual convivem “imagens de desejo e imagens de morte, desejos da imagem e mortes da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 31). Após um período de crises, pânico e visões, no início dos anos 1920 Mikhail Tchekhov busca reconhecer os caminhos de sua capacidade imaginativa e direcioná-la como um eficaz instrumento criativo. Como ocorre com as antigas máscaras mortuárias dos funerais romanos, o *ímago*, a imagem tchekhoviana não opera jamais qualquer simulacro, mas evoca magicamente a presença do que não se presta à aparência.

Aluna do estúdio instalado por Tchekhov em seu apartamento, Maria Knebel absorveria inúmeros aspectos de sua metodologia e os transmitiria para as gerações de artistas teatrais seguintes. Ao falar de seu primeiro e querido professor, a pedagoga traça uma relação entre a permanente tensão com a morte, experimentada por Tchekhov, sua relação criativa com o teatro e o interesse que demonstrava pelos assuntos espirituais, embora jamais houvesse sido propriamente um religioso. Em uma bela passagem de sua autobiografia, *O caminho do ator*⁷ (CHÉJOV, 2016), Tchekhov confirma a impressão de sua ex-aluna. Relata que, na juventude, certa vez assistira clandestinamente a uma cirurgia. Disfarçado de estudante de medicina, acompanhou enfeitiçado o detalhamento da ação realizada pelo cirurgião. A concentração e extrema precisão com que operava o bisturi, tendo em suas mãos a vida ou a morte do paciente, foi interpretada por Tchekhov como uma espécie de poder criativo. Despertava nele a descoberta de um “novo espectro da arte,” em que o treinamento e a destreza técnica do artista estivessem profundamente associados à consciência de conter a vida em suas mãos. Para isso, impunha-se ao artista a urgência de despertar em si próprio a imaginação, a fim de reconhecer o ambiente teatral como algo vivo e não mais como conjunto de acessórios e formas mortas (CHÉJOV, 2016). Ali, ainda de modo intuitivo, Tchekhov já anunciava as bases de um pensamento sobre a teatralidade que, em sintonia com as definições muito posteriormente colocadas por Jean-Pierre Sarrazac, percebe-se emancipada das aparências, capaz de expor a vida pelo avesso e fazer contemplar o vazio, ligando-se aos “movimentos sub-reptícios, erráticos e desencarnados da morte” (SARRAZAC, 2013, p. 57).

⁷ Esta autobiografia foi originalmente publicada quando o artista tinha 37 anos, em 1928, na Rússia. Aqui, trago o título em português.

Por não abdicar de seu posicionamento estético, investigado por acusações de misticismo e ciente da provável condenação, em 1928 Tchekhov decide sair temporariamente do país, deixando inconcluso o projeto de encenação de Dom Quixote no Segundo Estúdio. Jamais receberia autorização para retornar. Após viver dois anos em Berlim⁸, chega à capital francesa em 15 de outubro de 1930, onde é recebido com grande alarde pela imprensa local, que o reconhece como o sobrinho do famoso dramaturgo e grande talento do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. Apostando na fama de Paris como uma cidade sempre afeita à novidade, bem como no suporte da vasta comunidade de exilados russos residentes na capital, logo substitui seus planos de encenar *Hamlet* pelo resgate do antigo projeto de adaptar para a cena o romance de Miguel de Cervantes, agora em parceria com Viktor Gromov (1899-1975), seu colaborador. A encenação de Dom Quixote era anunciada por Tchekhov juntamente à inauguração de um novo estúdio⁹ na cidade. Em entrevista de 1º de novembro de 1930, publicada no jornal da imigração russa *Mir i Iskusstvo*, diz:

Há vários anos, Viktor Gromov e eu somos habitados pela ideia de criar um teatro de imagens livre de suas escolhas artísticas, realista em princípio, mas afastando-se tanto do naturalismo do Teatro de Arte quanto das encenações de Meyerhold e das pesquisas de Tairov: um teatro de harmonia, por assim dizer. Pensamos que descobrimos os segredos do gesto, da palavra, da mímica e das cores [...]. O espetáculo teatral deverá aceder à verdade absoluta de uma tensão moral e espiritualidade máxima. (TCHEKHOV, 1930 *apud* HENRY, 2009, p. 173, tradução nossa)

Apesar do enorme sucesso das *soirées* organizadas no Hotel Majestic, onde Tchekhov faz enorme sucesso apresentando pessoalmente trechos de contos de seu tio, não caminham bem as tentativas de angariar fundos para a montagem de Dom Quixote. Com a ajuda do compatriota Sergei Volkonski, institui a Sociedade Amigos Tchekhov, que, apesar de contar com nomes como

8 Em sua passagem por Berlim, Mikhail Tchekhov trabalhou como ator junto ao diretor Max Reinhardt, além de dirigir a importante montagem do Teatro Habima, *Noite de reis*.

9 O jornal da imigração russa *Poslednie Novosti* anuncia, ainda em outubro de 1930, que já estão abertas as inscrições para as aulas do Estúdio Tchekhov em Paris, que aconteceriam no Edifício Pleyel, espaço de concertos inaugurado em 1927 e localizado na Rua Faubourg Saint-Honoré (HENRY, 2009).

Max Reinhardt e Sergei Rachmaninov entre os signatários, também não angaria fundos suficientes para a peça. Graças à mediação de Louis Jouvet, em maio de 1931 iniciam-se os ensaios de Dom Quixote, no Théâtre de l'Atelier, de Charles Dullin. Contudo, diante das precárias condições não revertidas, mais uma vez Mikhail Tchekhov é obrigado a abdicar do propósito de encenar Dom Quixote.

A montagem de *Le Château s'éveille*

O cancelamento da adaptação do romance de Cervantes não significou, para Tchekhov, a desistência de concretizar na cena seu “teatro ideal”; às pressas, decidiu apresentar o drama rítmico *Le Château s'éveille* (*Dvoretz proboujdaetsia*)¹⁰, anunciando-o como um “conto de fadas¹¹ moderno”. O roteiro seria conjuntamente elaborado por ele, Gromov e Georgette Boner¹² (1903-1998), a partir de contos populares russos que versam sobre o arquétipo de Ivan, o Louco.

No elenco, participavam outros atores emigrados da Rússia, mas apenas o próprio Mikhail Tchekhov, na função de protagonista, receberia elogios pela atuação da peça. Com trajes assinados por Vasili Masutin, a obra tinha uma cenografia minimalista, com plataformas funcionais que remetiam às encenações construtivistas russas dos anos 1920. A obra evocava elementos atemporais e, dividida em três atos, tinha duração de 1 hora e 20 minutos¹³, estruturando-se inteiramente sobre uma composição musical inédita,

10 Além do inédito *Le Château s'éveille*, o artista oferece ao público parisiense, em 1931, um programa composto por obras que já faziam parte de seu repertório artístico precedente: *Erik XIV*, de Strindberg, e *O dilúvio*, de Henning Berger, em que atuara sob a direção de Vakhtangov; *Noite de reis*, que também já havia dirigido no Teatro Habima, em Berlim; e *Hamlet*, obra em que assumira o papel título, em lendária montagem de 1923-1924.

11 Em Moscou, em 1927, já havia tido negada, pelo Comitê de Repertório, sua ideia de encenar uma adaptação própria de outro conto popular russo: *Krassa nenagliadnaia*.

12 Foi a convite dessa artista germano-suíça, então residente em Paris, que Tchekhov encantou-se com a ideia de instalar-se em Paris, em 1930. Boner se tornaria então, ao longo de toda a primeira metade dos anos 1930, sua principal interlocutora e colaboradora artística. Tendo acompanhado o artista em sua estadia na Letônia-Lituânia (1931-1934), ajudou-o em sua primeira iniciativa de registrar sua metodologia criativa, em documento conhecido como Manuscrito de Paris, que hoje se encontra parcialmente conservado em acervo na cidade de Zurique.

13 Detalhes sobre esta partitura musical são oferecidos por Gérard Abensour, que informa estar o documento arquivado em setor específico sobre Mikhail Tchekhov, nos Arquivos Estaduais de Literatura e Arte, em Moscou.

encomendada a Vladimir de Butzow. Mesclando música e texto, falado ora em russo, ora em francês, os diálogos e a fábula não eram mais do que um trampolim para longas sequências de cenas exclusivamente gestuais; o enredo, muito simples, consistia em mostrar o percurso de Ivan perante as provas mortais que lhe eram impostas para recuperar sua noiva, Krassa (Beleza), capturada pelo Feiticeiro, Kaschei, personagem diabólico que representa as Forças do Mal. Isso incluía resistir à sedução de sua filha, Kaschevna e, por fim, superar a traição de Eriomka, que desejava assassiná-lo e roubar a noiva. Bem-sucedido, Ivan retira o castelo de um sono encantado e, enfim, é anunciado o casamento dos dois amantes.

Como nota Abensour (2009), a trajetória do personagem principal poderia evocar os caminhos de Parsifal, o herói wagneriano. No entanto, mais do que uma ópera, pantomina ou ballet, a peça aproximava-se dos objetivos de um **mistério** e, ao promover a personificação do Bem e do Mau, guardava semelhanças com *O portal da iniciação*, um dos dramas iniciáticos encenados por Rudolf Steiner no início do século. Também em sua forma a montagem remetia ao interesse antroposófico de Tchekhov, em sintonia com o princípio da Eurytmia, que busca a essencialidade mais no conteúdo fonético do que na semântica das palavras. A ênfase na gestualidade coadunava com a crença na linguagem como expressão rítmica de sentimentos, o que se ajustava ao interesse de Tchekhov de construir uma comunicação que transcendesse as barreiras idiomáticas.

A partir de sua própria experiência como expatriado, Tchekhov desdobrava, em *Le Château s'éveille*, a ideia do teatro não como reflexo de uma cultura existente, mas como fenômeno transcultural capaz de construir uma nova cultura fundada na comunicação absoluta. Utópico, antecipava questões posteriormente elaboradas por artistas como Jerzy Grotowski e Peter Brook e desafiava a tradição francesa de uma cena condicionada à lógica literária.

Com aproximadamente duas dezenas de ensaios realizados em menos de dois meses, Tchekhov conduziu os atores na construção das personagens arquetípicas da fábula, evitando qualquer tipo de abordagem psicológica e considerando componentes externos, como a gestualidade, e internos, como a improvisação. Na estreia, em 9 de novembro de 1931, um agravo entre o chefe da orquestra e os músicos fez com que esses literalmente sabotassem a música do espetáculo, despertando no público risos e vaias.

Figura 2 – Mikhail Tchekhov como Ivan, em *Le chateau s'éveille*



Fonte: Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive – copyright to Deirdre Hurst Du Prey

Depois de demitir o maestro e gastar o último dinheiro com novos músicos, decidi fazer uma segunda apresentação. Mas a sala estava vazia. Num acesso de desespero e queixa, saí maquiado e de figurino ao proscênio, à frente da cortina e, dirigindo-me a uma dezena de espectadores espalhados pela sala, disse-lhes que não estávamos preocupados com a pequena audiência, que trabalhávamos por idealismo, pedi que trocassem de lugar e se aproximassem do palco e lhes prometi que os atores fariam seus papéis com a maior energia e com o mais cordial sentimento. Das galerias, em meio a barulhos e gritos, vários jovens desceram e se sentaram na primeira fila. Aos atores não pareceu bem minha fala, e me pediram que não se repetisse: era humilhante. Pouco tempo depois as apresentações foram suspensas. (CHÉJOV, 2016, p. 296-297, tradução nossa)

Salvo poucas exceções, a peça foi recebida com incompreensão tanto pela comunidade de exilados – que estranhava a poética não naturalista do espetáculo – quanto pela crítica que, mesmo considerando a empreitada promissora, parecia incapaz de avaliar a experiência para além do resultado, que lhe parecia demasiado simplista. Em carta escrita

a Meyerhold algum tempo depois¹⁴, Tchekhov assim se permitiria refletir, privadamente, sobre a recepção de seu empreendimento em Paris:

Eu quis construir um teatro em Paris e inovei tanto que irritei terrivelmente espectadores de todos os tipos. Eles não compreenderam nada e ficaram com medo; compreender, é verdade, não era fácil, fui longe demais logo de cara; eles me derrubaram e me devoraram imediatamente. E saíram fortalecidos em suas convicções. Não conseguiram, é verdade, me abalar na minha (por falta de argumentos), mas conseguiram me arruinar: ainda tenho dívidas a serem saldadas. (TCHEKHOV, 1933 *apud* HENRY, 2009, p. 160, tradução nossa)

Em estudo sobre o empreendimento parisiense de Tchekhov, Gérard Abensour considera como possíveis causas desse fracasso, evidentemente, o pouco tempo de ensaio, a dimensão exagerada do palco – inadequada para uma obra de caráter mais intimista –, o despreparo artístico da equipe técnica envolvida, além do referido incidente com a orquestra. Contudo, aponta ainda a contradição interna de *Le Château s'éveille*, dividido entre a ambição didática de uma mensagem espiritual e universalista, o que lhe impunha lucidez e racionalidade, e a lúdica teatralidade descomprometida solicitada pela natureza fantástica do conto, condição ainda reforçada pela aposta no ritmo e na musicalidade.

Tomado como um experimento artístico utópico, Yana Meerzon (2015), por sua vez, detecta outra contradição no projeto parisiense de Tchekhov que, ao tentar materializar seu “teatro ideal”, o Teatro do Futuro, incidia no esforço paradoxal de fundar uma imagem do futuro no aqui-agora da cena, superando a inevitável semiose do corpo. Em seu sonho de liberar a cena do que considerava ser uma presença invasiva do signo linguístico, Tchekhov antecipa aspectos da cena contemporânea pela desconstrução da supremacia da linguagem falada no processo de comunicação e valorização dos signos paralinguísticos na atuação. Incorre, no entanto, em uma excessiva semiotização, uma codificação que torna o espetáculo incompreensível para os espectadores da época.

Como experimento utópico, o enquadramento apressado na moldura da *mise-en-scène* parecia limitar o Teatro do Futuro tchekhoviano ao regime estético. É possível refletirmos que, alimentado por um impulso iconoclasta e

14 A referida carta é de 1933, e foi escrita quando Tchekhov vivia entre Riga (Letônia) e Kau-nas (Lituânia).

antirrealista, *Le Château* supervalorizava a operação formal da síntese e se valia de uma simbolização extrema; nesse sentido, aproxima-se, inclusive, dos empreendimentos simbolistas realizados por Meyerhold no início do século que, no esforço de materializar a Beleza do invisível e escapar à lógica psicológica, pende demais para a estilização estática e pictórica. Ao optar pela generalização típica da operação alegórica, Tchekhov parecia, nesta obra, também afastar-se de sua imensa capacidade, manifestada em suas famosas atuações, de tangenciar o detalhe a partir da percepção da totalidade da imagem, tornando-a dispositivo vivo de jogo, mais do que objeto representado.

Envolto em dívidas e alvejado pela crítica, Tchekhov será capaz de observar com objetividade o processo de transformação pessoal e artístico que o fracasso do espetáculo irá detonar em si. Naquela noite, em Montmartre, ao deixar para trás a sombria maratona de dança, o artista assiste simultaneamente à aniquilação de seu idealismo quixotesco e a renovação de seu projeto de um Teatro do Futuro. No que se assemelha a uma experiência de iluminação mística, de revelação de seu Eu-Superior¹⁵, provavelmente despertado pelo intenso mergulho que o artista empreendia então na Antroposofia, a experiência seria assim descrita em suas memórias:

Minha alma desolada estava esperando por algo. E esse “algo” começou a subir lentamente de suas profundezas. E eu ainda não sabia o que era, mas senti que era algo importante, que era algo sem o qual você não pode voltar à vida, você não pode esperar pelo amanhã. Era algo que vinha acompanhado de calma e força. Comecei a adivinhar: era o nascimento de uma concepção do mundo. (CHÉJOV, 2016, p. 301, tradução nossa)

O Teatro do Futuro e a sobrevivência de um ideal pedagógico

A menção a um Teatro do Futuro perpassa todo o percurso de Mikhail Tchekhov a partir dos anos 1920, embora apenas em *Le Château s'éveille* a aspiração tenha se traduzido em termos de uma concreta edificação espetacular. A falência do empreendimento, porém, longe de sufocar a ideia,

¹⁵ Segundo a Antroposofia, o Eu-Superior manifesta o aspecto espiritual de nossa consciência individual.

reavivaria a dimensão pedagógica que sempre estivera associada ao projeto. Em Paris, enquanto preparava a encenação do espetáculo, Tchekhov publicara o manifesto *O Teatro está morto! Viva o teatro!* (CHEKHOV, 1931)¹⁶, em que suas ideias de um teatro transnacionalista, fundado no gesto, na sonoridade e na fantasia, surgiam agora absolutamente associadas à necessidade de uma revolução interior das formas teatrais, alinhadas à reeducação dos atores e realizadores teatrais. O texto afirmava a necessidade de uma “nova ciência de composição” a partir da síntese de todos os elementos da cena e de uma atitude coletiva de todos os envolvidos na criação.

Em suas memórias, o artista destaca o modo como, nas semanas seguintes ao cancelamento do espetáculo, notou sem qualquer esforço uma ampliação repentina de sua capacidade de compreender os próprios caminhos técnicos. Como se toda a sua experiência precedente organicamente se decantasse, Tchekhov reconectava-se também à própria genealogia criativa, como discípulo de Leopold Sulerjístki e membro do Primeiro Estúdio. De acordo com Warnet (2013), na cultura dos estúdios teatrais russos a preocupação com a obra não desaparece do horizonte prático, mas há uma reorientação de vetores a partir da qual o espetáculo deixa de ser fim para se tornar marco, em uma trajetória de pesquisas feitas de tentativas, hipóteses, erros e correções. Movimento semelhante definiria a abordagem tchekhoviana após o empreendimento parisiense. Mesmo assumindo a direção de espetáculos em circuitos profissionais, alguns inclusive com significativo sucesso, a escolha recorrente do mesmo repertório de textos teatrais, a partir de então, indicaria que o foco de interesse do artista estava menos no ineditismo da obra do que em sua capacidade de detonar um território de estudos.

No início de 1932, Mikhail Tchekhov deixa Paris para atuar como ator, pedagogo e diretor, no Teatro Dramático Russo de Riga e no Teatro Nacional da Lituânia, onde fará importantes contribuições às gerações artísticas seguintes. Com a ascensão dos movimentos nacionalistas nos Balcãs, e após

16 Uma cópia desse manifesto, em francês, encontra-se no acervo Deirdre Hurst Du Prey, arquivado no Dartington Hall Trust, em Exeter, Inglaterra. No documento não aparecem as referências da publicação. Anotadas a lápis, consta a data de “setembro-outubro/1931”, o nome da revista parisiense *Le Mois – Synthèse de L'Activité Mondiale* (1931-1957) e o nome “Pavis”, possível doador da cópia. O manifesto também foi republicado em Kaunas, em 1932, na revista *Nova Romuva*.

um período de recuperação devido a problemas cardíacos, reúne um conjunto de atores com os quais parte em temporada para os Estados Unidos¹⁷.

Em conferência proferida no New York School for Social Research, em Nova York, em setembro de 1935¹⁸, o artista volta a se referir a um Teatro do Futuro¹⁹, dessa vez distinguindo-o a partir do que considera serem os quatro estágios fundamentais do processo criativo do ator e da atriz na relação com a imagem. O primeiro deles consiste em uma antecipação geral e intuitiva, semelhante ao processo sub – ou super – consciente²⁰ que, na infância, faz com que instintivamente nos apaixonemos, coilemos e demos forma às impressões e materiais oferecidos pela própria vida. Embora contrária à rapidez exigida pelo mundo, essa etapa de antecipação da obra deve ser vivenciada como um apaixonamento do artista pelos assuntos da obra:

Nós não nos apaixonamos pelo futuro; tomamos grosseiramente o presente. Temos medo de perder tempo no primeiro período de amor e antecipação. Devemos nos apressar. As circunstâncias da vida quotidiana nos exigem isso, e nós ignoramos e saltamos esse terno período. (CHEKHOV, 1936b, p. 5, tradução nossa)

Apenas em um segundo momento é que o trabalho deverá envolver um detalhamento mais ativo, seleção, elaboração e desenho dos materiais, porém ainda apenas em nossa imaginação. É o período de colocarmos questões concretas à nossa fantasia, exercitando nossa capacidade de ver e ouvir não apenas as formas externas, mas também emoções, experiências e ideias. Segue-se então, em terceiro lugar, o momento de nos colocarmos à disposição das imagens desenvolvidas, quando “imita-se”²¹ a imagem visualizada, de modo a tecer um traçado concreto da estrutura da cena a ser ensaiada. “A pedagogia teatral do futuro empaticamente rejeitará os meios mecânicos

17 No programa, constavam os espetáculos *O inspetor geral*, *Hamlet*, *O dilúvio*, além de novelas de Anton Tchekhov. Apresentaram-se em Boston, Philadelphia e Nova York, com boa repercussão.

18 A passagem de Tchekhov por Nova York causou grande impacto entre artistas locais, incluindo nomes como Stella Adler e Lee Strasberg, o que lhe renderia um convite para integrar o Group Theatre, que declinou por preferir instalar-se na comunidade de Dartington, Inglaterra.

19 A palestra servirá de base para texto produzido em 1936, direcionado aos estudantes do Estúdio Tchekhov, em Dartington.

20 No manuscrito consultado, *O teatro do futuro*, Mikhail Tchekhov utiliza exatamente desse modo os dois prefixos “super” e “sub”, sem distingui-los.

21 A palavra usada no documento é “*impersonating*”.

(aplicados hoje) na formação do ator”, diz o ator (CHEKHOV, 1936b, p. 12, tradução nossa). Assim, sugere a produção de uma relação empática com a imagem, em uma tarefa que é menos cópia do que aprendizado. O procedimento prepara a quarta etapa, quando surge sem esforço a inspiração, e se efetiva o processo de encarnação da imagem:

Um milagre acontece: a imagem da fantasia, tão cuidadosa e amorosamente criada pelo artista, desaparece. O desenho imaginado por ele não existe mais; o ator não mais o vê, e não pode mais imitá-lo [...]. A imagem que criou entra e vive com ele, inspira cada movimento, cada passo seu no palco. O ator não faz nada sozinho. Não faz nenhum esforço para tocar ou tocar – tudo acontece por si mesmo. (CHEKHOV, 1936b, p. 5, tradução nossa)

Ou seja, quando manifestada como aparição, a imagem serve para projetar a ação do ator, ao tempo em que sua presença ativa na cena pressupõe sua transcendência. Como representação, resiste a preencher qualquer lacuna, solicitando uma interação perceptiva e concreta que acaba por produzir um campo de experiências pleno de vida e alteridade. Identifica-se nisso o núcleo da metodologia inédita que, posteriormente, seria registrada em seu livro *Para o ator*²². Desdobrando a via da experiência, conforme proposta por Stanislávski, Tchekhov assume a operação da representação como etapa de um jogo no qual a imagem não é objeto estável, e resiste tanto à convencionalização externa quanto à identificação subjetiva.

As experiências pessoais deveriam ser suprimidas. Em vez disso, deveria haver experiências artísticas, que são simplesmente experiências da imagem do mundo fantástico, que vêm e ouvem, mas que são separadas e independente de nós. Uma imagem tem a capacidade de experimentar de uma maneira especial [...]. Quando um ator pede para agir, a imagem experimenta através dele: ele simplesmente se torna um cativo da imagem, entregando-se a ela. (CHEKHOV, 1926 *apud* KIRILLOV, 2015, p. 49, tradução nossa)

²² Traduzido para o português, *Para o ator* é o único livro que, lançado em vida pelo artista, em 1953, trata especificamente do sistema criativo de Mikhail Tchekhov. Contudo, a publicação somente foi possível após uma série de concessões em relação aos textos originais propostos pelo autor, operando cortes significativos nas explicações artísticas e espirituais vinculadas aos exercícios inseridos. Em 1991, uma versão mais completa desse livro, sob o título *On the technique of acting*, foi lançada em inglês, por Mel Gordon e Mala Powers.

Ao apresentar, em 1936, seu “Teatro do Futuro” identificado menos aos resultados práticos da obra do que à sua dimensão experiencial, Tchekhov estreita ainda mais a relação entre sua pedagogia e a fenomenologia de J. W. Goethe (1749-1932), referência que perpassará toda a sua trajetória. À exemplo da “fantasia exata” goethiana, constrói uma perspectiva cronotrópica sobre a atuação, adicionando ao plano material, visual e espacial a dimensão criativa do tempo. Remetendo-nos a Bakhtin, pensador que se debruçou sobre a lógica poético-científico do poeta alemão, trata-se também aqui de uma concepção na qual o além e o fantástico não são aspectos complementares da realidade, mas sua força desorganizadora, aquilo que impede “o mundo real e a história real de se condensarem num todo completo, sólido e unificado” (BAKHTIN, 1997, p. 263). E, assim como em Goethe a interação com o objeto promove uma mudança também no sujeito observador, Tchekhov acreditava que, ao final da quarta etapa criativa prevista, ao unir-se à imagem, o “ator do futuro” experimentaria uma transformação de sua própria individualidade, a alcançar um nível de percepção extrassensorial:

No momento da inspiração, sua individualidade criativa se liberta das amarras do corpo. O ator está ciente da presença em si mesmo de seu próprio espírito criativo. Ao liberar-se a si mesmo, seu espírito criativo, seu “eu” criativo torna-se o observador, espectador e testemunha de sua própria atuação no palco. (CHEKHOV, 1936b, p. 11-12, tradução nossa)

Se “existe um **futurismo** em todo universo sonhado”, como diz Bachelard (1996, p. 9, grifo do autor), é preciso reconhecer a ligação incontestável que se afirmará cada vez mais entre a pedagogia e a filosofia tchekhoviana, em que se amplia o interesse pela imagem não apenas como experimento artístico, mas fundamentalmente humano. Na Inglaterra, e depois nos Estados Unidos, embora rejeitasse qualquer posicionamento partidário-nacionalista, jamais deixaria de apontar, nos contextos teatrais profissionais com os quais se deparou nesses países, a ausência de um sentido coletivo na arte, engajado com a missão de construção de uma nova existência, tal qual experimentara na Rússia.

Uma das preocupações centrais de que comungavam todas as vanguardas russas era justamente a preocupação com o tema do futuro, ora observado

com otimismo, ora com desconfiança, a refletir as relações entre a sociedade e o processo de modernização pelo qual passava o país desde o fim do século anterior. Além da influência de nomes como Schopenhauer, Hölderlin e Nietzsche, a publicação, em 1897-1898, de *A obra de arte do futuro*, de Richard Wagner, multiplicaria o uso dessa expressão, agora presente nas teorias formuladas por artistas e pensadores de diferentes correntes. São os simbolistas da primeira geração que, divididos entre ânimos escatológico-messiânicos e uma entusiástica expectativa de mudanças futuras (GUÍRIN, 2005, p. 86), melhor assimilam o modelo de abstração ritmo-musical e o princípio da totalidade como forças regenerativas de um espírito comunitário na arte, oposto ao positivismo e ao determinismo burguês. Nesse esforço de reconstituição, por meio da arte, do fragmentado elo entre indivíduo e sociedade, inaugurarão inclusive a concepção da criação como ato de montagem, antecipando, de acordo com Amiard-Chevrel (1994), o problema da relação entre forma e conteúdo, que mais tarde se desdobrará entre formalistas e futuristas russos.

Na tentativa de compreender a relação do humano com o cosmos, a segunda geração de simbolistas russos, que retoma ainda as ideias espirituais de Vladimir Soloviov (1853-1900), propõe um caminho não dogmático da fé, uma passagem para os tempos futuros por meio da síntese livre e universal entre ciência, filosofia e religião. Fruto direto dessa geração, Tchekhov, em suas aulas nos anos 1930, irá se referir frequentemente ao processo de enriquecimento da individualidade que o ato criativo promove. Ecoará, desse modo, principalmente as ideias de um de seus maiores parceiros, o poeta simbolista Andriéi Biély (1880-1934)²³. “Aprofundando-me, eu me aprofundo na arte; a arte é, ao mesmo tempo, a arte da vivência e a arte das imagens”, dizia o escritor (BIÉLY, 2005, p. 248). E, apesar das diferenças estéticas que englobava, Biély acreditava que o modernismo definia-se por uma única “atitude artística para com a vida”, motivo pelo qual a base da futura estética deveria ser livre e momentânea, formulada pelas leis dos processos artísticos, transbordando o mecanicismo e utilitarismo dogmático.

²³ Após assistir à montagem de *Hamlet* (1924), Biély aproximou-se de Tchekhov e, juntos, comporiam uma importante parceria criativa, movida principalmente pelos estudos partilhados sobre a Eurytmia antroposófica. Em 1925, Tchekhov dirige no Segundo Estúdio uma adaptação do romance *Petersburgo*.

Entre 1936 e 1939, Mikhail Tchekhov tem a oportunidade de reconstituir, na comunidade rural de Dartington Hall, na Inglaterra, o “futuro da utopia” que caracterizara a cultura dos estúdios teatrais russos (*studiynost*) (AUTHANT-MATHIEU, 2015). Enquanto o projeto laboratorial russo, respondendo à crise pungente associada às formas do passado, postulava para si a responsabilidade coletiva de invenção de uma nova tradição teatral, Dartington havia sido fundada pelo casal de milionários Dorothy e Leonard Elmhirst, em uma propriedade afastada de qualquer centro urbano, sob os princípios socioeducativos de Rabindranath Tagore. Como uma espécie de Arcádia, o empreendimento socioeducativo fundado²⁴ oferecia a Tchekhov as condições perfeitas para a implantação de um estúdio próprio, onde experimentaria e consolidaria definitivamente sua pedagogia criativa. Mais do que isso, com o apoio direto de Beatrice Straight (herdeira da propriedade) e Deirdre Hurst du Prey, conduziria um curso de formação de novos pedagogos, junto aos quais inclusive refletiria sobre a aplicação de seus fundamentos criativos na atividade didática.

Em Dartington, o universalismo cósmico que embasara a dimensão transcultural do projeto parisiense extrapolará definitivamente o âmbito da linguagem como comunicação. Articulando a questão da técnica ao desenvolvimento de uma plena consciência criadora, Tchekhov atribuirá ao teatro a missão de contribuir para a formação de uma cultura futura. Em 6 de outubro de 1936, após assistir à performance do grande bailarino indiano Uday Shankar, durante a inauguração do estúdio, Tchekhov diz:

O que eu gostaria de roubar do Sr. Shankar? Eu gostaria de ter uma cultura tão grandiosa, a imensa e rica base que vocês podem perceber por trás de seu trabalho, atrás de cada movimento. Mas não somos hindus, e não pertencemos a essa grande cultura. Milhares e milhares de anos falam através do trabalho de Shankar. O que ele nos demonstrou é apenas o que permanece desta grande cultura. Mas nós somos ingleses e americanos, viemos de lugares diferentes do mundo, nossa cultura é absolutamente outra. O Sr. Shankar tem um passado belo e majestoso, mas nós temos um futuro [...]. Meu primeiro desejo, portanto, é que criemos esta cultura futura o mais profundamente que pudermos, com o entendimento de que não estamos trabalhando para nós mesmos, pessoal e egoistamente,

²⁴ Dartington Hall era mantida pelo casal milionário. Nos anos 1930, a comunidade serviu como residência criativa para artistas de diversas nacionalidades, como Kurt Jooss, Rudolf Laban, Sam O’Case, e o dançarino indiano Uday Shankar.

mas para criar uma cultura futura que talvez nunca possamos ver, porque está distante. Mas devemos dar este primeiro passo. É assim que o Sr. Shankar me inspira. (CHEKHOV, 1936a, p. 2, tradução nossa)

Figura 3 – Mikhail Tchekhov com Uday Shankar, em 1936



Fonte: Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive – copyright to Deirdre Hurst Du Prey

Para Markov (1934), a dinâmica dos estúdios traz em si o perigo de se fechar ao mundo externo, tornar-se demasiado sectário e restringir a capacidade de renovação teatral à qual se destina. Na tentativa de recompor, em Dartington, a unidade orgânica e o *ethos* coletivo dos estúdios russos, Tchekhov, de acordo com as análises de Meerzon (2009) e Authant-Mathieu (2015), assumiria um discurso muito rígido e ascético, o que causaria uma uniformização nos comportamentos dos integrantes. Somado à distância do público externo e uma certa veneração dos jovens atores por seu mentor, o trabalho de Tchekhov não escaparia de certas críticas externas, que o tomavam como sintomas de uma extravagância inócua e até mesmo fanatismo (AUTHANT-MATHIEU, 2015).

Com a eminência da Segunda Guerra Mundial, em 1939, Tchekhov mais uma vez é obrigado a deixar o país onde se estabelecera. Acompanhado por quatorze de seus alunos, transfere seu estúdio para Ridgefield, no estado

norte-americano de Connecticut. Ao mesmo tempo, funda a Chekhov Theatre Players, com a qual estreia no Teatro Liceu, na Broadway, uma adaptação inédita da novela *Os demônios* (*The possessed*)²⁵. Acusado de “russianismo”, seus espetáculos dividiram crítica e público estadunidenses, o que leva a companhia a apostar em apresentações de cunho educativo, apresentando seu repertório em escolas e cidades pequenas ao longo de quinze estados.

Paralelamente à consolidação de sua trupe, Tchekhov manifesta então satisfação com o amadurecimento de sua metodologia, a afirmar cada vez mais uma visão na qual a técnica, devolvendo ao teatro a capacidade de encontrar “uma vida mas ampliada” (CHEKHOV, 1985, p. 108), refutará o paradigma das culturas materialistas para mobilizar objetivamente os meios de expressão intangíveis. Em aulas de 1941, nas quais estavam presentes inclusive atores formados pelo “Método”, de Lee Strasberg, reflete:

O futuro teatro não pode continuar nesse caminho de condensar e secar tudo. Não há espaço, não há mais temas para isso. Tudo se esgotou. O teatro deve tomar o caminho oposto, que é ampliar tudo; o ponto de vista, os meios de expressão, os temas para as peças e, em primeiro lugar, o tipo de atuação. (CHEKHOV, 1985, p. 140, tradução nossa)

Em 1942, com entrada dos Estados Unidos na guerra, vários atores da Chekhov Theatre Players são convocados. Mais uma vez condicionado pelo cenário da crise e da guerra, Tchekhov interrompe as atividades da companhia. No período, lançará uma perspectiva escatológica sobre o seu Teatro do Futuro, a aproximá-lo, talvez involuntariamente, do pensamento de seu contemporâneo Nikolai Berdiáev, que profetizava a necessidade de transfiguração como meio de escaparmos à noite escura da História, ao destino fatídico das civilizações (BERDIÁEV, 2005).

[...] muitas vezes nós, profissionais, esquecemos uma coisa. Esquecemos que tudo o que começa deve ser terminado – assim como com uma planta. A semente é colocada no solo, um longo processo de crescimento acontece, outra semente resulta e vai ao solo novamente. O mesmo ocorre com o teatro. Algum dia a raça humana julgou necessário expressar e experimentar por si mesma certas coisas, as quais chamou “teatro”

25 A adaptação, feita a partir de improvisações, era de coautoria de George Shdanoff (1905-1998).

Vocês sabem, é claro, sobre a origem do teatro e o quão profunda é. Depois dessa experiência que a humanidade teve – sobretudo religiosa, há muitos milhares de anos – o processo de utilização do teatro degenerou-se cada vez mais e alcançou as profundezas mais ignóbeis. Porém o início foi muito alto, e o final será ainda mais alto.

Portanto, há muito a fazer no teatro. Muitas coisas precisam ser redescobertas para que o começo se torne o fim. Acredito que devemos fazer tudo o que estiver ao nosso alcance para tornar o teatro mais nobre, mais complicado, por assim dizer, pois isso servirá à nossa cultura humana mais do que qualquer outra coisa. Qualquer pregação moral é nada em comparação com o teatro, se se tem a visão de como será o fim deste início. E se tivermos apenas a coragem de dizer que estamos em um estado de degeneração. (CHEKHOV, 1985, p. 27, tradução nossa)

Em Hollywood, até sua morte, em 1955, Mikhail Tchekhov permanecerá insatisfeito com a imposição de um contexto artístico totalmente alheio. A contragosto, atuará em algumas obras cinematográficas²⁶ sem deixar de se dedicar à pedagogia, buscando meios de publicar seu livro sobre atuação e dando aulas particulares²⁷.

Ao refletir sobre a possibilidade de ressurgência do pensamento, Didi-Huberman retoma Hannah Arendt para pensar o movimento que resiste na brecha entre o passado e o futuro em tempos sombrios. Como uma ação diagonal, “esse agir apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 152) promoverá uma pedagogia da intermitência, feita de rupturas e recomeços, a produzir clarões de futuro que escapam à linearidade progressiva do tempo histórico. De modo semelhante, apenas a partir dos anos 1980, com a reabilitação de seu nome na Rússia e a abertura do Michael Chekhov Studio, em Nova York, ressurgiria um interesse pela prática e pensamento formulados por Mikhail Tchekhov na primeira metade do século.

No Brasil, seu legado tem despertado recentemente grande atenção da comunidade teatral²⁸, a apresentar uma abordagem formativa para o artista da cena que escapa às dicotomias ao articular os elementos artísticos,

26 Participou dos filmes *Song of Rússia*, de Gregory Ratoff, *In our time*, de Vincent Sherman, e *Spellbound*, de Alfred Hitchcock, pelo qual recebeu uma indicação ao Oscar.

27 Nesse período, Marilyn Monroe, Gregory Peck, Gary Cooper foram seus alunos.

28 Uma importante contribuição para o conhecimento prático desse legado tem sido feita pela Michael Chekhov Brasil, fundada em 2012 por Hugo Moss e Thaís Loureiro, no Rio de Janeiro.

orgânicos e inanimados que se coadunam na imagem. Contudo, como adverte Kirillov (2006), o teatro de Tchekhov “gosta de sonhadores”. A simples replicação de sua metodologia, ou a tentativa de submetê-la às urgências do imediato, afasta o ideal tchekhoviano fundamental, que projeta sobre a ação técnica sempre um movimento de invenção. Destituídos desse ideal, os exercícios e ferramentas propostos por Mikhail Tchekhov correm o risco de se tornarem meros objetos de museu.

Referências bibliográficas

- ABENSOUR, G. Le Château s'éveille à Paris: un drame initiatique trahi par ses concepteurs. In: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org). **Michael Chekhov: de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma**. Montpellier: L'Entretemps éditions, 2009. p. 275-287.
- AMIARD-CHEVREL, C. **Théâtre années vingt: les symbolistes russes et le théâtre**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994.
- AUTHANT-MATHIEU, M. C. Michael Chekhov and the cult of the studio. In: AUTHANT-MATHIEU, M. C.; MEERZON, Y. **The Routledge companion to Michael Chekhov**. New York: Routledge, 2015. p. 82-95.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, M. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERDIÁEV, N. Vontade de vida e vontade de cultura. In: CAVALIERE, A. O.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 265-280.
- BIÉLY, A. Simbolismo e arte russa contemporânea. In: CAVALIERE, A. O.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 245-264.
- CHÉJOV, M. **El camino del actor: vida y encuentros**. Barcelona: Alba, 2016.
- CHEKHOV, M. **Lessons for the professional actor**. New York: Performing Arts Journal Publications, 1985.
- CHEKHOV, M. **Lessons given after performance at Dartington of Uday Shankar and his company of dancers and musicians**. [S. l.: s. n.], 1936a Disponível em: <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/595>. Acesso em: 30 set. 2022.
- CHEKHOV, M. **Le théâtre est mort, vive le Théâtre**. Exeter: Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive, 1931. (Acervo Deirdre Hurst Du Prey).
- CHEKHOV, M. **The theatre of the future**. Exeter: Dartington Trust and The Elmgrant Trust Archive, 1936b. (Acervo Deirdre Hurst Du Prey).
- DIAS, N. Dom Quixote-Mikhail Tchekhov: uma abordagem do corpo imaginário. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E

- PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 11., 2021, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Abrace, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5306>. Acesso em: 23 nov. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, G. De semelhança a semelhança. **Revista Alea**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 26-51, 2011a.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.
- DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. 10. ed. Paris: Dunod, 1984.
- GUÍRIN, I. O Modernismo hispano-americano em correspondência tipológica com os simbolismos europeu ocidental e russo. *In*: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (org.). **Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 85-106.
- HENRY, H. Du MKHAT-2 Au "Théâtre de Michel Tchekhoff": Mickhail Tchekhov à Paris en 1931. *In*: HENRY, H.; AUTANT-MATHIEU, M. C.; GALTISOVA, E. (ed.). **Les Voyages du Théâtre Russie/France XXe siècle**. Tours : Université François-Rabelais, 2009. p. 156-186. (Cahiers d'Histoire Culturelle, n. 22).
- KIRILLOV, A. Michael Chekhov and the search for the 'ideal' theatre. **New Theatre Quartely**, Cambridge, v. 22, n. 3, 2006.
- KIRILLOV, A. The theatrical system of Michael Chekhov. *In*: AUTHANT-MATHIEU, M. C.; MEERZON, Y. (org.). **The Routledge companion to Michael Chekhov**. New York: Routledge, 2015. p. 40-56.
- MARKOV, P. **The First Studio**: Sullerzhitsky-Vackhtangov-Tchekhov. Exeter: Dartington Trust; Elmgrant Trust Archive, 1934. (Acervo Deirdre Hurst Du Prey).
- MEERZON, Y. Michael Chekhov's Theater of the Future: pros and cons of the failed experiment. **Stanislavski Studies**, Abingdon, v. 3, n. 1, p. 35-52, 2015.
- MEERZON, Y. De la Utopia à la *communitas*. *In*: AUTHANT-MATHIEU, M. C. (org.). **Michael Chekhov**: de Moscou à Hollywood, du theatre au cinema. Montpellier: L'Entretemps éditions, 2009. p. 332-362.
- SARRAZAC, J.-P. A invenção da teatralidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013.
- WARNET, J.-M. **Les Laboratoires**: une autre histoire du théâtre. Lavérune: L'Entretemps, 2013.

Recebido em 19/10/2022

Aprovado em 20/10/2022

Publicado em 20/12/2022



Folia em revista: o teatro de Walter Pinto e a festa carnavalesca carioca

*Revelry in revue: Walter Pinto's theatre
and the carnival party of Rio de Janeiro*

*Folia em revista: el teatro de Walter Pinto
y la fiesta del carnaval carioca*

Maximiliano Marques

Maximiliano Marques

Doutor (2018) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ),
onde realizou, no ano seguinte, estágio pós-doutoral.
Professor de Educação Musical do Colégio Pedro II desde 2007.



Resumo

Este artigo aborda o diálogo entre o teatro de revista de Walter Pinto – produzido nos anos 1940 e 1950 – e o carnaval carioca por meio da revisão de literatura e de periódicos, bem como da análise de imagens e textos de peças do produtor. Inicialmente, caracteriza o esplendor visual e a dinâmica cultural de seus espetáculos, decorrentes da influência dos musicais realizados nos principais centros internacionais do entretenimento da época. Em seguida, examina de que forma o imaginário carnavalesco do período foi concebido em suas montagens de carnaval. Ao final, sugere que o padrão cênico feérico de suas produções inspirou mudanças na visualidade dos desfiles das escolas de samba, ressaltando diálogos e tensões entre diferentes expressões da cultura (FERREIRA, 2012; HALL, 2003; STOREY, 2015) na construção das estéticas “moulinrougiana” e “ziegfeldiana” das performances das agremiações carnavalescas.

Palavras-chave: Walter Pinto, Teatro de revista, Teatro de revista carnavalesco, Carnaval, Escolas de samba.

Abstract

This article addresses the dialogue between Walter Pinto's theatrical revue (*teatro de revista*) – produced in the 1940s and 1950s – and the carnival of Rio de Janeiro by the review of literature and periodicals, as well as the analysis of images and texts from producer's shows. Initially, it characterizes the visual splendor and the cultural dynamics of his productions, resulting from the influence of the musicals performed in the main entertainment international centers of the time. Then, it examines how the carnival imaginary of the time was conceived in his carnival shows. Finally, it suggests that the dazzling scenic pattern of his productions inspired changes in the visual aspect of the samba schools' parades, highlighting dialogues and tensions between different expressions of the culture (FERREIRA, 2012; HALL, 2003; STOREY, 2015) in the construction of “Moulinrougian” and “Ziegfeldian” aesthetics of the performances of the carnival groups.

Keywords: Walter Pinto, Theatrical revue, Carnival theatrical revue, Carnival, Samba schools.

Resumen

Este artículo aborda el diálogo entre el “teatro de revista” de Walter Pinto –producido en los años 1940 y 1950– y el carnaval carioca desde una revisión de literatura de periódicos, así como del análisis de imágenes y textos de piezas del productor. Inicialmente, caracteriza el esplendor visual y la dinámica cultural de sus espectáculos, resultantes de la influencia de los musicales realizados en los principales centros internacionales del entretenimiento de la época. Luego examina cómo se estructura el imaginario del carnaval de la época en sus montajes de carnaval. Por último, sugiere que el patrón escénico deslumbrante de sus producciones inspiró cambios en la visualidad de los desfiles de las escuelas de samba, señalando diálogos y tensiones entre diferentes expresiones de la cultura (FERREIRA, 2012; HALL, 2003; STOREY, 2015) en la construcción de las estéticas “moulinrougiana” y “ziegfeldiana” de las presentaciones de los grupos de carnaval.

Palabras clave: Walter Pinto, Teatro de revista, Teatro de revista de carnaval, Carnaval, Escuelas de samba.

Introdução

Este artigo, produto de minha tese de doutorado¹, focaliza a relação entre o teatro de revista² de Walter Pinto (produzido nos anos 1940 e 1950) e o carnaval do Rio de Janeiro, abordando os seguintes aspectos: (1) as características dos espetáculos do produtor; (2) a construção do imaginário da folia brasileira na cena de suas revistas carnavalescas³; e (3) a forma como suas montagens teatrais motivaram reformulações visuais nos desfiles das escolas

1 Tese concluída no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2018, sob a orientação do professor doutor Felipe Ferreira (MARQUES, 2018).

2 Gênero de espetáculo teatral de origem francesa que revisa crítica e satiricamente os acontecimentos da atualidade.

3 Subgênero do teatro de revista brasileiro, caracterizado pela encenação que envolve diferentes elementos ligados à folia.

de samba, que assimilaram as estéticas “moulinrougiana”⁴ e “ziegfeldiana”⁵ em suas apresentações.

De acordo com vários autores da área teatral (ANTUNES, 2004; BRANDÃO, 2005; CHIARADIA, 2011; COLLAÇO, 2012; PAIVA, 1991; VENEZIANO, 1996, 2010, 2013), as peças de Walter Pinto eram marcadas pela primazia dos elementos visuais e pelo acento crescente do padrão cênico feérico⁶.

Cabe notar que suas produções eram constituídas não apenas por elementos inspirados em manifestações nacionais, como o carnaval, mas também por traços associados a musicais estrangeiros produzidos em Paris, Hollywood e Nova York, tornando-se, assim, um espaço privilegiado de negociações e disputas envolvendo diferentes escalas de expressões da cultura (FERREIRA, 2012; HALL, 2003; STOREY, 2015).

As considerações desses autores alinham-se ao conceito de “transnacional”, utilizado por Shaw (2013) para descrever a interação de grupos ou entidades que necessitam de mais de um contexto nacional para se constituir⁷. No caso deste trabalho, a estética do teatro musicado de Walter Pinto será entendida como produto de uma posição fronteiriça em que dialogam expressões artísticas de diferentes países.

Além disso, a concepção de mediação cultural, similar àquela efetuada pelos carnavalescos nas escolas de samba (CAVALCANTI, 2008), será útil a este artigo, uma vez que Walter Pinto exerceu funções diversas e transitou entre diferentes espaços culturais para idealizar e realizar sua obra.

4 Expressão relacionada ao Moulin Rouge, casa de shows parisiense conhecida por suas produções deslumbrantes, contando, até hoje, com figurinos caros, escadarias e cenários grandiosos, além de belas mulheres.

5 O termo se refere a Florenz Ziegfeld, renomado produtor da Broadway. Suas revistas teatrais, as *Ziegfeld Follies* (1907-1931), inspiravam-se no cabaré Folies Bergère, enfatizando o esplendor cênico e a atuação de lindas mulheres (HARTNOLL; FOUND, 1996).

6 “Nos anos [19]30 e [19]40, passaram a se denominar *féerie* os espetáculos derivados das revistas que se encaminharam para o modelo francês dos musicais, marcados pela influência do Folies Bergère, com grande luxo, grandes efeitos de luz e cenografia, também popularizados pelo cinema” (VENEZIANO, 1996, p. 27).

7 O termo transnacional é usado por Shaw (2013) no sentido indicado por Seigel (2009, p. xiii, tradução nossa), que afirma: “história transnacional explora o global no local, por meio de interações de grupos ou entidades que não se encaixam dentro de fronteiras nacionais” (no original: “transnational history explores the global in the local, via interactions of groups or entities that do not fit national borders”).

Esses conceitos, portanto, serão aplicados a esta abordagem dos espetáculos do empresário em seu diálogo com a festa carnavalesca carioca.

O teatro de revista brasileiro e as influências sobre as produções de Walter Pinto

Desde meados do século XIX, quando surgiu no país, até as décadas iniciais do século seguinte, o teatro de revista brasileiro foi marcado pela predominância do texto nos espetáculos. Mais tarde, na primeira metade da década de 1920, o gênero entrou no caminho da *féerie* – no qual o luxo, a fantasia e o show se tornaram traços primordiais –, inspirando-se em duas companhias de revista que na época se apresentaram no país, a francesa Bataclan e a espanhola Velasco, e, a partir do final da década, nos filmes musicais de Hollywood (ANTUNES, 2004; VENEZIANO, 2013). Nos anos 1920 e 1930, sob a influência estrangeira, as peças produzidas pelas companhias de Manoel Pinto e Jardel Jércolis, principais produtores do teatro de revista brasileiro do período, representavam a revista nacional de grande montagem (trajes e cenários sofisticados, passos coreográficos bem marcados, efeitos de luz etc.), mantendo ainda a força do conteúdo textual crítico e bem-humorado (ANTUNES, 2004; VENEZIANO, 2013). No entanto, em 1935, “o gênero exalava ainda uma certa ingenuidade e inocência” (ANTUNES, 2004, p. 92), suplantadas, conforme relata Veneziano (2013), nos espetáculos de Walter Pinto (a partir de 1940), marcados pelo predomínio da visualidade sobre o texto, pelo mais alto profissionalismo, pela crescente “modernização” e pela exploração máxima da encenação feérica.

Walter Pinto (filho de Manoel Pinto) foi o principal responsável pelas mudanças radicais ocorridas no teatro de revista brasileiro nas décadas de 1940 e 1950. Seus espetáculos eram divulgados na imprensa escrita com o seguinte slogan: “você não precisa ir a Paris, Paris virá até você nos espetáculos de Walter Pinto”. A aproximação do produtor com a estética do teatro musicado francês já seria notada nos anos 1940, quando começou a viajar para a Cidade Luz, onde assistia aos célebres shows do Moulin Rouge, do Folies Bergère e do Lido, dos quais absorveu o espírito da montagem

“espetacularizada,” traduzida pelos figurinos de altíssimos custos⁸, pela profusão de plumas (Figura 1), pelas escadarias e coreografias grandiosas, pelos cenários construídos em proporções agigantadas e pelos recursos inovadores de maquinaria e iluminação (ANTUNES, 2004; BRANDÃO, 2005; CHIARADIA, 2011; COLLAÇO, 2012; PAIVA, 1991; VENEZIANO, 1996, 2010, 2013).

Figura 1 – A abundância de plumas em uma revista de Walter Pinto, na década de 1950



Fonte: *O Cruzeiro* (1955, p. 42-B)

Outra faceta das revistas de Walter Pinto era a performance de belas mulheres exibindo seus corpos esculturais, conforme a perspectiva da época. Havia, inclusive, a exposição do chamado “nu artístico” em suas peças. Sobre esse aspecto, Aldo Calvet (1955, p. 3), em reportagem veiculada no jornal *Última Hora*, destaca que Walter Pinto lançou, no país, “o nu artístico e o seminú, o ‘biquíni’ e o ‘striptease’, genuinamente parisienses”. A noite de Paris, aliás, é considerada feminina por excelência, e as *femmes nues* eram uma das atrações do Folies Bergère na época (NETTO, 1957). A presença feminina se tornou, assim, um ingrediente essencial das montagens do produtor, e uma de suas estratégias de marketing era publicar, em jornais e revistas de destaque do período, fotografias de sua

⁸ Muitos dos trajes custosos exibidos nas peças de Walter Pinto, desenhados por figurinistas como Joselito Mattos e Aelson Trindade, eram confeccionados em Paris.

chegada ao aeroporto carioca acompanhado de vedetes, *girls*⁹ e modelos recrutadas por ele no exterior, notadamente em Paris e Buenos Aires. Observa-se que ao lado das artistas francesas e argentinas havia as brasileiras no elenco.

O teatro de Walter Pinto espelhava-se também na monumentalidade dos musicais norte-americanos, a ponto de o empresário receber a alcunha de “Ziegfeld brasileiro”, haja vista a semelhança entre suas realizações e as do produtor teatral estadunidense. De modo similar, suas revistas teatrais bebiam na fonte dos filmes do cineasta e coreógrafo americano Busby Berkeley, responsável, nas décadas de 1930 e 1940, por transpor para as telas cinematográficas o impacto visual das *Follies* teatrais de Ziegfeld, indo muito além dos limites dos palcos. Para citar alguns exemplos da grandiosidade das montagens de Walter Pinto, são ilustrados o cenário retratando a fachada da casa de shows parisiense Moulin Rouge (Figura 2), apresentado no quadro “Cabaré” da revista *Pó de mico* (1944); e o cenário do quadro “Tabuleiro de doces” da revista *Carnaval da vitória* (1946), cuja estética representa a Bahia por meio das imagens de uma enorme baiana de tabuleiro, da cortina de renda, dos coqueiros, do Pelourinho e da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (Figura 3).

Figura 2 – O grandioso cenário reconstitui a fachada do cabaré Moulin Rouge na peça *Pó de mico* (1944), incluindo a imagem do moinho, símbolo do cabaré. Nota-se ainda, na ilustração, a coreografia das bailarinas, realizando um movimento típico do canção



Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

9 Denominação dada às bailarinas do teatro de revista brasileiro.

Figura 3 – A vedete Renata Fronzi (ao centro) e várias bailarinas evocam a personagem baiana à Carmen Miranda (de renda branca e barriga de fora) na revista *Carnaval da vitória*, em 1946



Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

Seguindo a linha “moderna” dos musicais estrangeiros, Walter Pinto também tornou seu bailado numeroso, contando com a participação de mais de cinquenta *girls* na revista *Eu quero é me badalar*, em 1954. O produtor se manteve atualizado quanto às tendências coreográficas da época, o que se percebe diante das numerosas publicações americanas sobre o tema encontradas em seu acervo, depositado no Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte¹⁰. Segundo Paiva (1991, p. 454), na fase Walter Pinto

havia maior uniformidade no corpo de baile, no recrutamento humano, nas marcações de passos e posturas, na evolução corporal de solistas e coro, do balé de ponta ao swing, aos remelexos da música centro-americana e aos passos do *sambolerizado* segundo os modelos copiados dos filmes de Hollywood.

O material de divulgação da revista *É de xurupito* (1957) na imprensa escrita, por sinal, anunciava a exibição de “moderníssimos bailados americanos”

¹⁰ *Dance Magazine* (nov./dez. 1949; jan.-maio/set. 1950; mar.-set. 1951; e jan.-dez. 1952); e *Theatre Arts* (mar.-dez. 1947; jan. 1948; fev./set. 1950; mar./ago./dez. 1952; fev./mar./jul./out./dez. 1953; jan./mar./jul./out./nov. 1954; e abr. 1955).

(O JORNAL, 1957, p. 8), realizados por *girls* brasileiras, francesas, inglesas e argentinas, sob a direção do coreógrafo britânico Bernard Hall, contratado por Walter Pinto para a produção. A coreografia do espetáculo foi assim descrita por Francisco Manoel na *Revista da Semana* (1957, p. 30): “é do tipo ‘musical da Metro’ [...]. As garotas... (quanta menina bonita!...) marcam com desembaraço e, em alguns quadros, lembram as famosas ‘Rockets’¹¹ do Radio City de Nova York”. Dois anos mais tarde, o produtor continuou a investir em seus números de dança ao convidar dois coreógrafos estrangeiros para integrar a revista *Tem bububu no bobobó* (1959): Mário Marozzi, assistente de Michael Kidd, renomado coreógrafo do filme americano *Guys and dolls* (1955), da Metro; e Domingo Otero, auxiliar de Alfredo Alaria, famoso bailarino em cartaz, na época, no Lido de Paris (DIÁRIO DA NOITE, 1959). Convergimos, desse modo, com o comentário de Brandão (2005, p. 129): “o modelo que inspirou a mudança [nas peças de Walter Pinto] era híbrido – tanto se recorria aos ares de Hollywood e às *follies* francesas e norte-americanas quanto aos truques do *music-hall* e do *show* de cabaré”.

Além do mais, as revistas do empresário guardavam elementos em comum com os shows imponentes do Cassino da Urca¹², montados nos moldes internacionais, inclusive das produções de Las Vegas. Na expressão de Tinhorão (1972, p. 48), “a influência dos *shows* de cassinos de jogo foi decisiva para a adoção de novos conceitos no campo dos espetáculos musicados”, influência abordada ainda em artigo publicado no periódico *A Noite Ilustrada* (1948, p. 14):

O nosso teatro musicado vegetou durante longo tempo, em que tivemos revistas de um falso luxo e de muito mau gosto em suas montagens. [...] Os cassinos, com a importação de artistas estrangeiros de vários gêneros, copiando ideias de filmes, gastando à larga com figurinistas e guarda-roupas, foram introduzindo um gosto novo e um conceito também novo do que é um “show” [...] as tiradas de efeito verbal, tão do gosto de alguns revistógrafos antigos, foram desaparecendo, substituídas por

11 As *Rockettes* do Radio City de Nova York têm sido ícones americanos por quase um século, integrantes de uma companhia de dança que se apresenta, desde 1932, no Radio City Music Hall. Disponível em <http://www.rockettes.com/history/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

12 Os shows realizados nos cassinos cariocas “eram espetáculos do gênero Folies Bergère parisiense: minirrevistas, seguidas de apresentações de cabaré, com serviços de bebidas e comidas nas mesas e camarotes” (ANTUNES, 2004, p. 94).

um dinamismo, uma síntese e uma variedade maiores. O público se tornou mais exigente. Não quer mais números longos e fatigantes. Quer ver mais coisas, no menor espaço de tempo possível.

Destacam-se, portanto, as influências variadas atuantes sobre a estética dos espetáculos “revisteiros” de Walter Pinto ao longo de duas décadas, a exemplo do que se via nos principais centros internacionais do entretenimento. Observa-se que a atuação do produtor marcou um novo rumo para o teatro de revista no Brasil ao impor uma *mise-en-scène* impactante nos palcos, redimensionando o showbiz nacional. Ou seja, a atmosfera de glamour, o aparato gigantesco, a cenarização imponente e o guarda-roupa do melhor quilate, apoiados em efeitos de conjunto muito semelhantes aos dos musicais produzidos na França e nos Estados Unidos, se tornaram traços particulares de suas revistas teatrais.

O teatro de revista carnavalesco de Walter Pinto

Ao longo de sua trajetória centenária, o teatro de revista brasileiro acooplou, gradualmente, à sua cena elementos carnavalizantes diversos, o que resultou em uma nova forma teatral: a revista carnavalesca, exibida geralmente no período pré-folia e caracterizada pela apresentação de marchinhas e sambas, dramatização de blocos na apoteose¹³ e atuação da figura do Rei Momo¹⁴ como *compère* (VENEZIANO, 1996), ou seja, como uma espécie de fio condutor da ação do espetáculo.

Cita-se a apoteose do primeiro ato da revista *Momo na fila*, produzida por Walter Pinto em 1944, da qual faziam parte a caracterização de personagens dos antigos carnavais – o índio, os noivos, a fada, a dama antiga, o pirata, a morte e o morcego –, assim como a representação grandiosa da figura do Rei Momo e a exibição de um cenário formado por pandeiros, atabaques, guizos, fitas coloridas decorativas e máscaras africanas (Figura 4).

13 Número de fechamento de cada um dos dois atos do espetáculo.

14 Inspirado no imaginário visual do *Roi* do Carnaval de Nice, na França, e caracterizado por seu corpo volumoso e por sua vestimenta similar à de um rei, o personagem Rei Momo tornou-se um dos símbolos do carnaval brasileiro e do teatro de revista carnavalesco.

Figura 4 – Apoteose carnavalesca apresentada no primeiro ato da revista *Momo na fila* (1944), contando com a participação da atriz Dercy Gonçalves (ao centro, em primeiro plano) e de outros artistas da Companhia Walter Pinto



Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

Na mesma apoteose, os personagens Bonequinha de Cheiro e Dandy recordavam aspectos peculiares do entrudo, primeira expressão da folia brasileira trazida para o Brasil por Portugal nos tempos da colônia, consistindo em um rito em que os participantes lançavam líquidos, pós etc. uns nos outros.

Bonequinha: O Carnaval d'antanho era mais galante, mais rico e trepidante!

Dandy: Para brincar lançava a gente mão de tudo nos bons tempos do Entrudo!

Bonequinha: Quando a bisnaga sobre mim você esguichava, como eu me indignava!

Dandy: E eu me escondia, pra fugir à indignação, debaixo da saia balão...

Bonequinha: Pra me seduzir, tu, ovos podres, vinhas sacudir... e desatávamos os dois a rir, emporcalhados, bem lambuzados. Isto é que era mesmo se divertir!... (PEIXOTO; BÔSCOLI, 1944, p. 25)

Outra manifestação carnavalesca encenada nessa apoteose foi o Zé Pereira, surgido nas ruas do Rio de Janeiro em meados do século XIX. A brincadeira, marcada por seu caráter descontraído, consistia em um grupo de homens tocando bumbos enormes e arrastando em torno de si animados foliões atraídos pelas ruidosas pancadas do “bum-bum-bum” de seus tambores (FERREIRA, 2004). Bonequinha de Cheiro e Dandy, dessa vez, sinalizam em cena as características do famoso Zé Pereira.

Dandy (como numa evocação): E o tradicional Zé Pereira?... Com aqueles bumbos enormes...

Bonequinha: E aqueles pausinhos a marretar nos bumbos: pum... pum... pum...

Todos: Zé Pereira!

Bonequinha: Pum... pum... pum... pum!

Todos: Zé Pereira! (PEIXOTO; BÔSCOLI, 1944, p. 34)

Uma nova apoteose de dimensão igualmente monumental e carnavalesca montada pela Companhia Walter Pinto é notada no primeiro ato da revista *Carnaval da vitória* (1946) (Figura 5). Nela, destacam-se a teatralização de uma enorme baiana estilizada (ao centro); a reprodução de quatro colombinas (à esquerda), tendo em seus ombros bonecos que personificam pier-rôs; a presença de dois estandartes, o “Cordão dos Puxa-sacos” (no canto, à esquerda) e o “Bloco do Amor” (no canto, à direita), este último retratando um grupo de foliões¹⁵ integrado por uma porta-estandarte e por várias brincantes fantasiadas (de pirata, de empregada doméstica, de colombina); e a apresentação de um cenário concebido por elementos móveis, similar ao da Figura 4, com o acréscimo de serpentinas em seu entorno.

Figura 5 – Apoteose inspirada na folia no primeiro ato da revista *Carnaval da vitória* (1946), tendo, ao centro, em primeiro plano, a vedete Renata Fronzi como destaque



Fonte: Acervo Walter Pinto – Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa

¹⁵ Muitas vezes chamamos de blocos de sujos, ou simplesmente blocos, os grupos de foliões de caráter mais espontâneo e descompromissado que cantavam e dançavam marchinhas e sambas no período do carnaval.

Encontra-se ainda nessa produção uma referência a grandes clubes¹⁶ do carnaval carioca, tais como os Democráticos e os Tenentes do Diabo, bem como ao simbólico “Veteranos”, envolvendo a sátira política (ex: as caricaturas de Luiz Carlos Prestes e Eurico Gaspar Dutra e a representação de Getúlio Vargas vestido de anjinho) e a atuação dos personagens Cidade, Zé Carioca e Folia.

Cidade: [...] Estamos em plena terça-feira gorda e agora não sairemos daqui sem glorificar as nossas tradicionais e invictas sociedades carnavalescas!

Zé Carioca (atirando o chapéu para o ar): Está para mim! Introduza-os Dona Fula! [...]

Folia (anunciando): Os esfuziantes Tenentes do Diabo! (entra [um ator caricaturando o político] Luiz Carlos Prestes e [uma] dançarina, seguidos de oito *girls*. Cantam e dançam um violento maxixe): Os tenentes renitentes / Que, com a foice e o martelo, / Põem os demais no chinelo / Os tenentes do diabo / Vão, para dar o que fazer, / Este ano concorrer / Para ganhar ou perder.

Cidade (anunciando): Os valentes Democráticos! (entram [atores encarnando o político Eurico Gaspar] Dutra e a Presidência da República, seguidos de oito *girls*. Grande maxixe dançado e cantado): Os democráticos / Os mais simpáticos / E indiscutíveis / No reinado de Momo / Serão invencíveis / Os democráticos / Super fanáticos / Piramidais / Hão de ser os maiores / Nas batalhas finais.

Zé Carioca: Os incríveis! Os maquiavélicos! Os inveterados! Passagem para o carro do clube dos... Veteranos! (entra um carro alegórico conduzindo várias figuras representando a glória. À frente, sobre nuvens, Getúlio, vestido de anjinho, atira beijinhos para a plateia. Grande maxixe é cantado e dançado por todos enquanto passa o carro alegórico).

Todos: Veteranos! Veteranos! / Vossa glória é triunfal / Veteranos! Veteranos! / Sois os reis do carnaval! (PEIXOTO; SENNA; PINTO, 1946, p. 53-54)

O personagem Zé Carioca voltou a atuar no quadro “Almoxarifado da folia”, no final do primeiro ato do mesmo espetáculo, expressando seu sentimento de inveja do malandro brasileiro, uma das figuras centrais do teatro de revista brasileiro, incluindo o do tipo carnavalesco. De sua caracterização como sambista e figura urbana, fazem parte a camisa listrada, o chapéu de palhinha, a calça branca e o sapato bicolor.

¹⁶ Os grandes clubes, surgidos na segunda metade do século XIX, representavam as sociedades carnavalescas, apresentando desfiles com indumentárias suntuosas, carros alegóricos gigantescos e enredos de crítica social e política.

Zé Carioca (dirigindo-se ao mulato, declama): Mulato de qualidade, / Dobrado, cachaço curto, / Troncudo, da venta chata / Com dez processos de furto / E vinte de vadiagem! / Como eu te invejo, mulato / A tua serenidade / Quando rufas a palheta / Ou fazes uma falseta / Na roda da malandragem! / Como eu te invejo, cachorro / Quando num samba do morro / Teu violão desacata / O coração da mulata / Que anda sambando por ti! / Dessa mulata sestrosa / Desordeira, cor de bronze / Que samba na Praça 11 / De sandálias cor-de-rosa / E vestido de organdi! / O que eu daria mulato, / Cheiroso, limpo e pachola / Para ter a tua escola / Usar sapatos de lona / E andar gingando na zona / C'uma camisa listrada / E calça branca engomada / Aberta embaixo, em funil! / E, ao lado dessa mulata / Que os portugueses achacam, / Ir pra Praça da Bandeira / Tomar uma bebedeira / E provocar um conflito. (PEIXOTO; SENNA; PINTO, 1946, p. 30-31)

O malandro apresenta como uma de suas facetas a fama de mulherengo, tendo feito par constante no gênero “revisteiro” com a mulata, considerada a “Rainha” do carnaval, dotada de uma dança particular nas “cadeiras” (o rebolado) e de características físicas prezadas pelos homens (FERREIRA, 2012). No quadro “Ritmos diferentes”, da revista carnavalesca *Vamos pra cabeça*, produzida em 1949 por Walter Pinto, a personagem Brasileira traçou o perfil da mulata nacional.

Brasileira: É... / A morena brasileira / Quem... / Tem a graça feiticeira! / Que prende e maltrata / Com seu falar preguiçoso; / O seu corpo tostado, / Ginga-ginga, bem gostoso! / É... / A morena mais dengosa! / Tem... / O sabor da manga-rosa! / Eu não sei mesmo por que... / Deus reuniu tanta beldade / Pra você... / E todos cantam a beleza que Yayá / Um dia achou, mas não sabe quem perdeu! / Seu corpo cheiroso, seu bambolear... / O seu sorriso gostoso, / Encontrou quando nasceu! (JÚNIOR; CUNHA, 1949, p. 20)

Vale mencionar que a Mulata, o Malandro e a Baiana se tornaram verdadeiros representantes do carnaval brasileiro nas décadas de 1940 e 1950, devido ao prestígio das escolas de samba cariocas por todo o país, fixando-se no imaginário nacional (FERREIRA, 2012).

As escolas de samba, por sua vez, com todos os seus elementos tradicionais, participavam também da estrutura dramática das revistas carnavalescas, em especial dos quadros de apoteose, enfatizando imagens, ideias e significados referentes ao mundo dos morros cariocas, incluindo sua origem

humilde e sua raiz popular. No espetáculo *Rei Momo na guerra* (1943), por exemplo, Walter Pinto contou com a performance de aproximadamente cem integrantes da Estação Primeira de Mangueira, entre ritmistas, passistas, ca-brochas e pastoras, todos sob o comando de Paulo da Portela, importante nome do carnaval na época.

Evidencia-se, assim, que as produções carnavalescas de Walter Pinto traduziam, nas vésperas do festejo de Momo, o espírito da folia das ruas entre cenários, indumentárias, personagens e manifestações.

No mais, observa-se a presença de símbolos do carnaval brasileiro (como pandeiros, máscaras, estandartes e outros) na publicidade de suas peças na imprensa escrita.

As escolas de samba e o teatro de revista de Walter Pinto¹⁷

Na primeira metade da década de 1940, as escolas de samba do Rio de Janeiro tiveram seus desfiles marcados pela Segunda Guerra Mundial (iniciada em 1939) e aderiram ao forte teor nacionalista do regime do Estado Novo (sob a liderança do presidente Getúlio Vargas), caracterizando-se por sua simplicidade e pureza em oposição às fantasias luxuosas dos ranchos e à imponência alegórica das sociedades carnavalescas (FERREIRA, 2012).

Os desfiles da Portela, contudo, já contavam na época com o trabalho de cenógrafos do teatro de revista brasileiro (FARIAS, 2006). Vale notar que os grandes telões pintados, a cenarização construída com elementos móveis e os diversos mecanismos cênicos presentes na estrutura cenográfica “revisteira” – praticáveis, rampas, carros, escadas, degraus e passarelas (COLLAÇO, 2012) – foram um alento para o esmero crescente das alegorias das agremiações. Nomes como Angelo Lazary, Hipólito Collomb, Jayme Silva e Raul de Castro assinavam a criação de cenários para as produções de Walter Pinto e se responsabilizavam, paralelamente, pelos desfiles de clubes carnavalescos tradicionais, tais como os Democráticos, Fenianos, Tenentes

17 Versão modificada de parte do texto de minha autoria (MARQUES, 2020) publicado como capítulo do livro *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora* (editora Mauad X, 2020), organizado pelas professoras doutoras Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Renata de Sá Gonçalves.

do Diabo e Pierrots da Caverna, dos quais as escolas de samba absorveram a grandiosidade alegórica.

A “grande festa nacional” se espelhou também nos figurinos, adereços e acessórios peculiares das vedetes e bailarinas do teatro de revista brasileiro, ou seja, nos trajes suntuosos; no “festival” de plumas e lantejoulas; no maiô justo; na saia farta presa na cintura; no “canudo” comprido no alto da cabeça; no sapato de salto; nas luvas longas; nos colares; e nos brincos em argolas. O periódico *O Cruzeiro* (1958, p. 111), a propósito, ao descrever uma das principais figuras femininas da apresentação da Estação Primeira de Mangueira de 1958, relata: “ela tem mais pluma do que Walter Pinto. E então? É uma vedete de Mangueira.”

Na mesma década, artistas de diferentes meios culturais estavam sendo convidados a participar da reformulação visual dos desfiles das agremiações, como lembra o jornalista Sérgio Cabral (2013, p. 12) no prefácio do livro *O encarnado e o branco*, do carnavalesco Fernando Pamplona: “as escolas de samba sabiam que o novo público impunha uma nova estética, mas que estética?”. Figurinistas do teatro de revista brasileiro também passaram a fazer parte dessa nova realidade plástica carnavalesca. Um deles, Aelson Trindade, da Companhia Walter Pinto, criou o vestuário mais custoso da apresentação das escolas de samba de 1959, trajado pela pastora Odília da Portela (JORNAL DO BRASIL, 1959).

No ano seguinte, a Mangueira recriou o estilo “vedete” inspirado no vestuário sensual característico da “diva” do teatro musicado nacional, conforme observa o *Jornal do Brasil* (1960, p. 12): “a Mangueira exibiu as fantasias mais ousadas do desfile, inclusive algumas mulatas com calcinhas bem curtas, feito vedetes” (Figura 6). A legenda dessa imagem – “Samba de Mangueira: dos bambas do Estácio às vedetes da Praça Tiradentes” –, publicada na revista *O Cruzeiro* (1960, p. 12), reforçava o diálogo entre o carnaval e o gênero “revista” nessa fase. Até então, os padrões estéticos das escolas de samba eram os do teatro musicado, que tinha Walter Pinto como um de seus expoentes (COSTA, 1984).

Essa aproximação da “grande festa nacional” com o teatro de revista brasileiro foi, entretanto, “reprovada” por personalidades ligadas ao carnaval. Pamplona (2013, p. 79), por exemplo, em depoimento ao Departamento de Turismo e Certames, em 8 de fevereiro de 1961, comenta que “o desfile das

escolas estava se tornando um *show*, com forte influência de Walter Pinto [...]” Nesse depoimento, o carnavalesco afirmou ainda que o Salgueiro (agremiação da qual fazia parte) procurava mudar o sentido dado no período à decoração dos desfiles das escolas de samba, que, em sua opinião, se desviava, gradualmente, de suas raízes tradicionais. “Nesse clima é que o Salgueiro resolveu dar um grito e procurar novamente as bases que mais se aproximassem da criação popular” (PAMPLONA, 2013, p. 79), afastando-se dos trajes de vedetes. Embora Pamplona “condenasse” a interferência das peças de Walter Pinto sobre o carnaval carioca, o Salgueiro foi quem mais se aproximou desse tipo de espetáculo em seu desfile de 1961, na visão do *Jornal do Brasil* (1961).

Figura 6 – Passistas no desfile da Mangueira, em 1960, com trajes visivelmente inspirados naqueles habituais das vedetes do teatro de revista brasileiro



Fonte: *O Cruzeiro* (1960, p. 12)

Em coerência com Pamplona, o carnavalesco Newton de Sá (1963 *apud* CABRAL, 1996, p. 186), em entrevista concedida à jornalista Ana Arruda, do *Correio da Manhã*, afirma: “já chega a péssima influência do teatro de revista,

notadamente nos últimos anos, em seus figurinos e coreografias. A Portela é a que mais se ressentia com essa imitação, visível pelo mau gosto das plumas e das baianas de umbigo de fora”.

Essas considerações críticas relacionadas à influência do teatro musicado no carnaval carioca encontraram eco na expressão de Candeia e Araújo (1978, p. 70): “carros vultosos puxados por tratores ou jipes levando mulheres seminuas [nos desfiles carnavalescos] representam *shows* importados ou teatro de revista”. Segundo os autores, algumas agremiações estavam preocupadas em transformar seus desfiles em um “espetáculo visual do tipo *show business* ou à moda Folies Bergère, que na realidade não tem nada a ver com os reais objetivos do Carnaval” (CANDEIA; ARAÚJO, 1978, p. 70). Sobre esse aspecto, Pamplona (1989 *apud* FARIAS, 2006), em entrevista a Maria Laura Cavalcanti e Fillipina Chinelli, explica que Walter Pinto “pegava” o modelo para seus shows na França, que então era copiado pelos sambistas das escolas.

Apesar da relação entre as escolas de samba e o teatro musicado ser “censurada” por vários sambistas e carnavalescos, a expressão visual “contemporânea” por elas adotada em seus desfiles, a partir dos anos 1940, manteve-se, a meu ver, alinhada à sua tradição, porém trazendo-lhe um novo sentido, fruto da pluralidade e do dinamismo da cultura popular. Ao contrário da visão “negativa” dos que mencionam que as agremiações se descaracterizaram em relação à sua cultura original, jamais elas seriam o que são atualmente se não fosse seu crescente espírito de renovação.

Nessa linha de abordagem, Cavalcanti (2008) discute a “tensão” entre carnaval “visual” e “samba no pé” (ou “samba”), resultante da existência de duas estéticas antagônicas nos desfiles das escolas de samba: uma referente à dimensão suntuosa e impactante, obtida por meio de elementos como fantasias, adereços e alegorias; a outra associada à ideia de autenticidade, que valoriza os traços festivos na apresentação, isto é, a música, o canto e a dança. Com a palavra, Cavalcanti (2008, p. 68): “fantasias e alegorias definem-se por uma dualidade: são para serem, de um lado, vividas, usadas, sentidas, mostradas e, de outro, olhadas e apreciadas. Ver, assim como cantar e dançar, é parte do carnaval”. Ou seja, a visualidade carnavalesca luxuosa e gigantesca não é desprovida de conteúdos e valores, expressando simbolicamente significados da sociedade e da cultura no carnaval das agremiações.

O diálogo da “festa máxima brasileira” com o imaginário do teatro de revista continuou a ser observado na década de 1970. Em 1972, por exemplo, o enredo do Império Serrano, concebido pelo carnavalesco Fernando Pinto, foi desenvolvido no desfile com base no estilo “revisteiro” (O CRUZEIRO, 1972). A mesma escola se inspirou nos figurinos do teatro musicado no carnaval de 1975 (Figura 7), quando homenageou a vedete e produtora de revistas Zaquia Jorge¹⁸.

Figura 7 – Ala influenciada pela vestimenta típica das vedetes do teatro de revista brasileiro no desfile do Império Serrano, em 1975



Fonte: O Cruzeiro (1975, p. 16)

Em reportagem publicada no *Jornal do Brasil*, Francisco Duarte (1981, p. 6) comenta que desde 1975 os desfiles vinham dando a impressão de shows do teatro de revista na “passarela do samba”: “nos últimos sete anos, uma crescente megalografia exibidora se apossou de carnavalescos e fabricantes de emoções visuais, fazendo das escolas de samba os palcos de Carlos Machado¹⁹ e Walter Pinto”

A década de 1970 marcou o início de um período chamado por Cabral (1996, p. 207) de “tempos de Joãozinho Trinta (e das vedetes, dos bicheiros etc.)”, e o teatro de revista brasileiro foi uma das muitas inspirações

18 Zaquia Jorge, na produção de seu teatro de revista, “exagerava em figurinos luxuosos e caríssimos [...]. Inspirada em Walter Pinto, coloca[va], também, uma parafernália cênica em seus espetáculos” (VENEZIANO, 2010, p. 141).

19 Carlos Machado foi outro produtor atuante no teatro musicado brasileiro desde o final dos anos 1940, influenciado também pelos musicais franceses e americanos.

estéticas do carnavalesco, conforme destaca o pesquisador João Gustavo de Sousa (2016) em sua dissertação de mestrado. No carnaval da Beija-Flor de 1977, por sinal, Joãozinho Trinta reproduziu o padrão cênico do teatro musicado. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, Norma Couri (1977, p. 6) escreve sobre esse desfile: “para a grande maioria, a Beija-Flor tomou conta, mesmo exagerando no estilo teatro-revista e não se apoiando no lastro da tradição.”

Igualmente marcante foi o carnaval realizado por Joãozinho Trinta na mesma escola de samba uma década mais tarde, no qual apresentou o enredo “Mágicas luzes da ribalta”. Um dos carros da Beija-Flor espelhava-se nitidamente no gênero “revista”, como noticiou no *Jornal do Brasil* Joaquim Ferreira dos Santos (1987, p. 4): “havia muitas mulheres nuas [...]. Como as do carro do teatro de revista. Cercadas de espelhos e escadarias, elas também haviam sido ensaiadas por Joãozinho. Levantavam a perna com malícia, abriam os braços e gritavam para satisfação geral: ‘oba’”.

Na mesma década, Walter Pinto foi lembrado em dois momentos do carnaval carioca. Inicialmente, em 1985, no desfile da Portela, no enredo “Recordar é viver”, concebido pelo carnavalesco Alexandre Louzada, um dos principais expoentes da estética “revisteira” nos desfiles das agremiações. Em um dos carros alegóricos da Portela, havia escadarias de teatro com a representação de vedetes, *girls* e *boys* (JORNAL DO BRASIL, 1985). Já a segunda homenagem a Walter Pinto ocorreu no desfile da Estação Primeira de Mangueira, em 1989, no enredo “Trinca de Reis”²⁰, sob o comando do carnavalesco Júlio Matos. Confira os versos iniciais do samba-enredo da Verde-e-Rosa no desfile: “Lá do alto / Mangueira anuncia / Trinca de Reis / Que ao Rio trouxe alegria / Walter Pinto, seu teatro de revista / Revolucionou e revelou grandes artistas” (GALERIA DO SAMBA, c2022).

De fato, Walter Pinto, com seu olhar clínico, descobriu numerosas estrelas e revolucionou por completo o discurso do teatro musicado no país, contribuindo para a construção e fixação dos olhares “moulinrougiano” e “ziegfeldiano” na cultura carnavalesca das escolas de samba.

²⁰ Nesse desfile, Walter Pinto foi homenageado junto com Carlos Machado e Chico Recarey, outros nomes prestigiados do show business brasileiro.

Considerações finais

As peças de Walter Pinto apresentavam uma estética constituída por diferentes formas de visualidade, produto de numerosas influências: dos shows dos cabarés de Paris; do cinema de Hollywood; dos musicais da Broadway; das montagens do Cassino da Urca; e do carnaval carioca. De modo similar à figura do carnavalesco de escola de samba, o produtor articulou em seus espetáculos teatrais “concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais” (CAVALCANTI, 2008, p. 72), atuando, assim, como mediador entre culturas e tradições antagônicas.

Junto ao modelo de encenação inspirado nos espetáculos realizados nas principais capitais estrangeiras do entretenimento, havia também em suas produções (sobretudo as de carnaval) o emprego de uma série de aspectos carnavalizantes, tais como a participação de “autênticas” agremiações, representadas por suas figuras emblemáticas: passistas, ritmistas, cabrochas e pastoras; a caracterização cênica de personagens de destaque da “grande festa nacional”, tais como a Baiana, a Mulata, o Malandro, o Rei Momo, o Pierrô e a Colombina; a dramatização de expressões da cultura carnavalesca: o entrudo, o Zé Pereira, os grandes clubes, os blocos e as escolas de samba; e a exposição cenográfica de estandartes, serpentinas, máscaras, pandeiros, atabaques e guizos. Portanto, Walter Pinto encenava o espírito da folia por meio de diferentes elementos e transformava o gênero musicado, nas vésperas do festejo de Momo, em um teatro de carnaval.

Além disso, seus espetáculos transnacionais contribuíram para que as escolas de samba cariocas assimilassem gradualmente em seus desfiles o caráter do megaevento “revisteiro”, de raro efeito para os olhos, com base nos grandiosos cenários e escadarias, nos figurinos caríssimos e nas mulheres “espetaculares”. Assim como Ziegfeld e os shows do Moulin Rouge, Walter Pinto exaltou a figura feminina – vedetes, *girls* e modelos –, ponto alto de seus shows.

Sugere-se, à vista disso, que as atuais rainhas de bateria, passistas e musas das agremiações são uma herança das vedetes do teatro de revista brasileiro, lembrando, com seus corpos esculturais, a sensualidade das artistas do “Lido-Walter Pinto” em seus números teatrais apoteóticos. A expressão visual dessas “divas” do gênero “revisteiro”, apoiada em seus figurinos,

adereços e acessórios, foi encarnada a tal ponto nos desfiles das escolas de samba que sua imagem passou a ser notada em diferentes carnavais realizados em outros países.

Se por um lado a transformação das escolas de samba em um “teatro musicado do asfalto” criava certas “controvérsias” em relação à sua essência “popular” e “singela,” por outro renovava “antigos” temas, dando-lhes um interesse mais atrativo e vivaz nos desfiles. Dessa forma, as considerações críticas de personalidades ligadas ao carnaval – que apontam a “descaracterização” das agremiações por conta da influência das produções de Walter Pinto – destoam da visão de cultura popular adotada por este artigo, construída justamente por meio da pluralidade e do dinamismo.

Nesse sentido, acredita-se que no decorrer de sua trajetória as escolas de samba não se distanciaram das criações de sua origem, mas procuraram adaptá-las aos novos tempos e às novas mídias, dialogando com expressões artísticas contemporâneas com as quais geraram uma nova referência cultural para seus desfiles.

Por fim, vale notar, nessa interação entre os ambientes teatral e carnavalesco, que o teatro de revista brasileiro, a partir da fase Walter Pinto, contribuiu para o processo de “profissionalização” das escolas de samba, que passaram a contar em suas apresentações com a colaboração de figurinistas, cenógrafos, coreógrafos, vedetes e outros artistas e técnicos oriundos dos espetáculos musicados. Ao contratar esses reforços, as agremiações desejavam inovar, em busca de alcançar boas notas e superar umas às outras na acirrada disputa pelo título anual do campeonato carnavalesco, atraindo, desde então, um público crescente interessado no caráter espetacular de seus desfiles. Já a revista carnavalesca, em virtude da vibração e do encanto da folia, tinha grande aceitação popular e caracterizava-se por sua estética tipicamente brasileira e carioca. Cabia-lhe, aliás, apresentar composições carnavalescas exitosas como um atrativo para o público e, em outros momentos, divulgar e popularizar músicas carnavalescas inéditas que seriam cantadas no período momesco. Uma prova disso é a marchinha “Sassaricando,” que obteve enorme sucesso nacional após ser lançada em uma produção de Walter Pinto.

Referências bibliográficas

- A NOITE ILUSTRADA. Rio de Janeiro: A Noite, n. 1.005, 1 jun. 1948.
- ANTUNES, D. **Fora do sério**: um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- BRANDÃO, T. Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. *In*: KAZ, L. *et al.* (org.). **Brasil**: palco e paixão: um século de teatro. Rio de Janeiro: Aprazível, 2005. p. 126-177.
- CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CABRAL, S. Prefácio. *In*: PAMPLONA, F. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013. p. 11-13.
- CALVET, A. A revista nacional. **Última Hora**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1.162, p. 3, 4 abr. 1955.
- CANDEIA, A.; ARAÚJO, I. **Escolas de samba**: a árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Lidador: Seec, 1978.
- CAVALCANTI, M. L. V. de C. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- CHIARADIA, F. **Iconografia teatral**: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugênio Salvador. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.
- COLLAÇO, V. Entre telões e cortinas: a féerie cenográfica do musical revisteiro. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-26, 2012. DOI: 10.9789/2176-7017.2012.v4i1.%25p.
- COSTA, H. **Salgueiro**: academia de samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- COURI, N. Beija-Flor: a façanha da vovó. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 86, n. 316, p. 6, 23 fev. 1977. Caderno B.
- DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 31, n. 11.450, 17 mar. 1959.
- DUARTE, F. Alegorias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 90, n. 324, p. 6, 28 fev. 1981. Caderno B.
- FARIAS, E. **O desfile e a cidade**: o carnaval-espetáculo carioca. Rio de Janeiro: E-Papers, 2006.
- FERREIRA, F. **Escritos carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GALERIA DO SAMBA. **Estação Primeira de Mangueira**: Carnaval de 1989. Rio de Janeiro: Galeria do Samba, c2022. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacao-primeira-de-mangueira/1989/>. Acesso em: 12 jul. 2022.
- HALL, S. Notas sobre a desconstrução do popular. *In*: SOVIK, L. (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 247-264.
- HARTNOLL, P.; FOUND, P. (ed.). **The concise Oxford companion to the theatre**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 68, n. 32, 7 fev. 1959.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 69, n. 51, 3 mar. 1960.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 70, n. 38, 16 fev. 1961.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 94, n. 277, 12 jan. 1985.
- JÚNIOR, F.; CUNHA, H. **Vamos pra cabeça**: revista carnavalesca em dois atos. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1949.
- MANOEL, F. Garotas de xurupito. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n. 40, p. 30-34, 5 out. 1957.
- MARQUES, M. **A cuíca está roncando**: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40 e seu diálogo com o carnaval carioca. 2018. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- MARQUES, M. Tem bububu no bobobó: o teatro de revista de Walter Pinto e as escolas de samba. In: CAVALCANTI, M. L. V. de C.; GONÇALVES, R. de S. (org.). **Carnaval sem fronteiras**: as escolas de samba e suas artes mundo afora. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020. p. 125-151.
- NETTO, A. A. Noites de Paris. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 18, p. 58-71, 16 fev. 1957.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 28, n. 6, 26 nov. 1955.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 30, n. 20, 1 mar. 1958.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 32, n. 23, 19 mar. 1960.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 44, n. 2, 12 jan. 1972.
- O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 47, n. 8, 19 fev. 1975.
- O JORNAL. Rio de Janeiro: [s. n.], ano 37, n. 11.349, 8 set. 1957.
- PAIVA, S. C. de. **Viva o rebolado!** Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAMPLONA, F. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2013.
- PEIXOTO, L.; BÔSCOLI, G. **Momo na fila**: revista carnavalesca em dois atos. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1944.
- PEIXOTO, L.; SENNA, S. C.; PINTO, W. **Carnaval da vitória**: revista carnavalesca em dois atos. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte, 1946.
- SANTOS, J. F. dos. Nunca foi tão bom ir ao teatro no Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 96, n. 326, p. 4, 4 mar. 1987.
- SEIGEL, M. **Uneven encounters**: making race and nation in Brazil and the United States. Durham: Duke University Press, 2009.
- SHAW, L. **Carmen Miranda**. London: BFI: Palgrave Macmillan, 2013.
- SOUZA, J. G. M. M. de. **Vestidos para brilhar**: uma análise da trajetória dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

- STOREY, J. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Edições Sesc, 2015.
- TINHORÃO, J. R. **Música popular**: teatro & cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.
- VENEZIANO, N. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- VENEZIANO, N. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro...Oba! Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- VENEZIANO, N. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. 2. ed. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2013.

Recebido em 22/10/2022

Aprovado em 24/10/2022

Publicado em 20/12/2022



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v21i2p116-130

Críticas

Eu, protagonista – Crítica de *Fuck me*, de Marina Otero

*Me, protagonist – Review of Fuck me
by Marina Otero*

*Yo, protagonista – Crítica de Fuck me,
de Marina Otero*

Heloísa Sousa

Heloísa Sousa

Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP) e bolsista Capes. Diretora, crítica de teatro e uma das fundadoras do site Farofa Crítica em Natal (RN). Membro da Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro.



Resumo

Este texto traz uma análise crítica da obra *Fuck me*, da diretora, autora e intérprete Marina Otero, e apresenta algumas escolhas cênicas da artista que reverberam em questões emergentes para a cena contemporânea latino-americana no que diz respeito às experimentações sobre o teatro do real e as possibilidades de protagonismo feminino.

Palavras-chave: Marina Otero, *Fuck me*, Autoficção, Objetificação.

Abstract

This text is a critical analysis of the play *Fuck me*, by director, author, and performer Marina Otero, and presents some of the artist's scenic design choices that reverberate in emerging questions for the Latin America contemporary scene regarding the experiments on the theater of the real and the possibilities of female protagonism.

Keywords: Marina Otero, *Fuck me*, Autofiction, Objectification.

Resumen

Este texto realiza un análisis crítico del espectáculo *Fuck Me*, de la directora, autora e intérprete Marina Otero, y expone algunas decisiones escénicas de la artista que repercuten en cuestionamientos emergentes para la escena contemporánea latinoamericana, con relación a las experimentaciones sobre el teatro de lo real y las posibilidades de protagonismo femenino.

Palabras clave: Marina Otero, *Fuck Me*, Autoficción, Objetificación.

As mulheres, quase sempre, foram narradas por homens. Nossas biografias, ficções, experimentações, personalidades e silhuetas foram amplamente descritas e analisadas por autores homens que construíram a maior parte da literatura ocidental. Esses autores criaram inúmeras personagens femininas a partir de seus pontos de vista e desejos. A literatura, como parte de nossa expressão artística e cultural, também vai gradativamente influenciando nosso cotidiano, determinando modos de se vestir, de se comportar, de falar, de pensar e de agir a partir dessas mesmas narrações. Isso indica que nossos imaginários são bombardeados e moldados por essas referências, que nos fazem acreditar em expectativas a que devemos corresponder, em termos de corpo, subjetividade e anseios.

Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (1928), escritora inglesa, se dedica a pensar sobre o que as mulheres precisam para escrever ficções e se tornarem autoras presentes e relevantes no campo da literatura. Ela destaca, então, que outras mulheres precisam se tornar não apenas protagonistas das narrações, mas também dos movimentos de escrita e criações dessas mesmas personagens, sendo necessárias condições específicas e ideais para isso.

“Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo” (WOOLF, 1928, p. 103). Para além de uma reiteração da heteronormatividade compulsória e suas elaborações romantizadas, existe um gesto que determina mulheres como objetos de desejo, de inspiração, de quaisquer outros tipos de relação. Elas existem a partir do que o outro manipula, determina e almeja; e essas ficções não satisfazem a necessidade de nos vermos reapresentadas em nossa complexidade.

Se esse vazio ou apagamento é identificado na literatura, ele também é, portanto, perceptível nas dramaturgias que se acumulam no teatro ocidental. Inúmeras e icônicas personagens femininas foram elaboradas por autores, desde a ambiciosa Lady Macbeth, de William Shakespeare, figura fundamental para instigar os desejos violentos de Macbeth (da peça homônima, apresentada pela primeira vez em 1606); até Nora Helmer, em *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, em seu desejo disruptivo por uma autonomia do papel social que lhe é imposto; e ainda a boca verborrágica e absurda descrita em *Not I* (1972), de Samuel Beckett, para citar alguns exemplos. Ainda sobre o ensaio de Woolf, a autora provoca: “Casadas contra sua vontade, mantidas num só cômodo e com uma só ocupação, como poderia um dramaturgo fornecer delas uma avaliação integral, interessante ou verdadeira?” (WOOLF, 1928, p. 104). Em contrapartida, dramaturgas como Gertrude Stein e Sarah Kane, na segunda metade do século XX, elaboram um percurso significativo na escrita e trazem destaque aos seus estilos, formas de elaborar o pensamento e de sugerir estéticas.

A questão aqui não é enumerar dramaturgos e dramaturgas para realizar algum balanço quantitativo, nem desconsiderar completamente as personagens, ficções e outras narrativas de protagonistas femininas escritas por homens. O que podemos trazer do ensaio de Woolf é a urgência, um pouco

antiga, de espaços de criação e fruição de histórias criadas por mulheres sobre si, sobre outras, e a partir de suas diversidades.

O que acontece quando mulheres passam a escrever sobre si mesmas? O que acontece quando mulheres passam a inventar figuras para compor os imaginários de uma sociedade? O que acontece quando mulheres criam personagens a partir de suas próprias vivências e as aproximam da realidade em um esforço contranarrativo?

[...] um dos principais pontos das contra-narrativas é a conquista de uma posição de agenciamento e de menor passividade pelos grupos marginalizados, de forma que possam assumir uma posição central na constituição de narrativas e para que não sejam apenas objetos das mesmas, oferecendo, desse modo, pontos de vistas heterogêneos e mais complexos sobre as vivências que a narrativa dominante frequentemente obscurece ou distorce. (LORIA, 2017, p. 95)

A ação artística da diretora, autora e intérprete argentina Marina Otero soma-se às proposições de outras artistas latino-americanas que tencionam os gêneros e colocam mulheres como sujeitos e objetos das obras, sugerindo, por vezes, inversões no que diz respeito a essa objetificação. Há um espaço cada vez mais amplo para que artistas do teatro, da dança e da performance possam criar personagens a partir de si e reelaborar suas próprias histórias em um esforço literário, narrativo e ficcional, tencionando a exposição de seus corpos e percursos. Dessa forma, histórias associadas às figuras femininas e narradas por mulheres passam a problematizar as questões de gênero, revelá-los em seus sistemas ficcionais e centralizar sua diversidade, complexidade e realidade.

O que observamos no teatro, especificamente nas práticas de escritas dramáticas, são algumas guinadas e aglutinações que seguem as transformações sugeridas e experimentadas na literatura de forma mais ampla. Durante muitos anos, as dramaturgias ficcionais eram imperativas, com suas personagens e histórias inventadas para tratar de questões pertinentes aos tempos vividos. O teatro, então, encenava essas histórias, figuras e seus diálogos que replicam o cotidiano, por vezes, de modo crítico. Porém, o século XX é também marcado pela presença dos ditos teatros do real, que passam a centralizar as possibilidades autobiográficas, dos depoimentos

personais e documentais, nos quais traços da realidade tomam espaço para falar de si e por si mesma.

A abrangência do termo engloba uma grande variedade de modos de criação de forma a evidenciar suas fontes documentais, que podem advir de transcrições, gravações, entrevistas, depoimentos, documentários, fotografias, entre outros, e podem incluir o deslocamento espacial para algum *site specific* (isso é, espaços que se tornam teatrais pelo uso, mas que tem outras funções na vida real), ou serem transmitidos ao vivo pela internet, em tempo real: o importante é que produzam um “efeito de real” (BARTHES, 2004), um efeito que confira alguma legitimidade e evidencie a relação do que traz a arte com o real verdadeiro, ou até mesmo, que seja realmente verdadeiro o que se tome como arte. (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 34)

É na segunda metade desse mesmo século que vemos surgir um movimento autoficcional na literatura que recai para as proposições cênicas, numa retomada das ideias de personagens e histórias fictícias narradas anteriormente, mas que agora são criadas a partir de trajetórias reais, e elaborando um estilo e prática de escrita que confundem o público, propositalmente, quanto à veracidade das situações apresentadas. Não é apenas um jogo entre ficção e realidade, mas uma tentativa de mostrar o quão diluídas são as fronteiras entre esses dois campos e o quanto eles, juntos, compõem a nossa percepção do mundo.

O termo **autoficção** é apresentado em 1977 pelo escritor Serge Doubrovsky, que, segundo a artista-pesquisadora Janaína Leite (2014), reconhece que a escrita, mesmo quando em primeira pessoa e se debruçando sobre experiências reais e vividas, está sempre acompanhada de um estilo e de um ato ficcional. Na reescritura do passado, na recuperação de uma memória, na reencenação de um fato, existe associado um esforço criativo que reorganiza essa realidade a partir do modo como fomos afetados por ela; é assim que elaboramos na vida, na escrita e no teatro. Dessa forma, temos a “autoficção como a possibilidade de se transitar entre a autobiografia, o discurso referencial e a ficção, tendo a figura do autor plasmada na do narrador” (LEITE, 2014, p. 20).

Trago essa introdução contextual e conceitual para localizar a obra *Fuck me*, de Marina Otero, e poder, então, traçar uma análise crítica sobre esta, reconhecendo a sua autonomia, mas também sua relação intrínseca com um percurso artístico traçado pela criadora, assim como suas relações com obras que compartilham o mesmo tempo e circundam o que nomeamos como contemporaneidade.

Em 2012, Otero inaugura a série *Recordar para vivir* com a estreia da peça *Andrea*, onde cria uma personagem a partir de si mesma, um alter ego. A série traz uma sequência de espetáculos que colocam a vida pessoal da própria artista como matéria principal de criação das obras. Em seguida, entre 2015 e 2020, ela apresenta *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*, onde refaz memórias de sua vida em cena, numa constante atualização da obra seguindo a passagem de seu tempo de existência no mundo, o que lhe permite acumular novas lembranças e experiências. Em 2020, Otero estreia *Fuck me*, terceira obra da série que se constrói sobre a impossibilidade de realizar o espetáculo do modo como a artista o havia concebido inicialmente.

Acometida por três hérnias de disco decorrentes dos contínuos esforços de um corpo que dança por anos até o desgaste, as lesões se agravam durante o processo de criação de *Fuck me* e obrigam-na a interromper os ensaios para passar por cirurgia. A situação a impede de andar, dançar – e foder – por alguns meses. Ainda sustentada pela necessidade de materializar a obra seguindo o mote de sua pesquisa autoral, onde sua vida é seu principal material artístico, Otero posiciona outros cinco intérpretes para estarem em cena e realizarem suas partituras corporais, dançarem suas coreografias. A artista, desse modo, coloca-se como autora-diretora em cena, em uma proposta performativa onde o gesto de criação da cena é posto diante do nosso olhar. Quando Renato Cohen (2004, p. 26) nos diz que a performance é “antes de tudo uma expressão cênica; um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”, ele reitera que a ação performativa se configura no momento exato da apresentação. Algo se forma diante do nosso olhar.

Embora o teatro e a dança sejam frequentemente associados e criados por procedimentos de repetição, ensaios e configurações prévias de cenas apresentadas a um público, Otero realiza um gesto semelhante ao do encenador

polonês Tadeusz Kantor ou da encenadora brasileira Janaína Leite quando se coloca em cena presentificando a si mesma como diretora, atriz e personagem. Ela se apresenta ao público como criadora, como matéria da criação e, ainda, como incapacitada de se representar como desejava. Assume todas as posições que são majoritariamente assumidas por homens nas criações artísticas; ela é a diretora, a dramaturga e a protagonista. Na cena, em si, ainda manipula os outros corpos em função daquilo que imagina – os atores são como marionetes –, e, ainda assim, ela se expõe no mesmo jogo quando nos informa que tudo o que disser virá de um ponto em seu ouvido – apenas repetirá o texto no momento presente.

É um esforço narcisista, como ela mesma reitera:

Sempre me imaginei ocupando o centro da cena como uma heroína, vingando-me de todos e tudo. Mas o corpo não deu para tanta batalha. Hoje, deixo meu lugar para os intérpretes. Vou ver como eles emprestam seus corpos à minha causa narcisista. (FUCK..., 2022)

Mas não seria o narcisismo uma prática igualmente fundamental da constituição do ser? Uma fase do espelhamento de si no outro como tentativa de se reconhecer e de se tornar objeto de desejo para si mesma? Mais relevante do que a história que é compartilhada, interessa-nos pensar, enquanto ação artística, o modo como se decide realizar essa partilha – e esse modo diz respeito às escolhas na cena. Mas para quê? A própria artista parece nos responder quando diz que:

Não sou bailarina, não sou atriz, não sou coreógrafa, não sou escritora. Sou uma caprichosa que faz tudo isso para saber para que vim ao mundo. Parece que o mundo real é ficção e a ficção, uma remota possibilidade de encontrar-se. (FUCK..., 2022)

A escolha pelo gesto artístico na autoficção e de reencenar sua própria trajetória evidencia uma tentativa de utilizar a arte para se lembrar e se reconhecer; é um modo de sublinhar a história e a identidade de si para si mesma. Mas, para além de um esforço egoico, um simples diário encenado ou algo que serviria apenas à própria artista, existe a apresentação de um movimento comum aos sujeitos de tentarem se compor através das

narrações, dos registros, das retomadas das situações vividas. Não é uma obra de mobilização coletiva que busca a reverberação de si no outro para instauração de um corpo em comum, mas uma obra do campo estético e político da intimidade, que expõe traços pessoais como gestos reincidentes para elaboração das subjetividades. Como dito anteriormente, mais relevante do que a história é o modo como ela é contada.

Esse gesto artístico se aproxima de uma abordagem psicanalítica. Otero se projeta sobre os demais corpos, solicita que eles repitam suas movimentações e coreografias do passado, escolhe suas silhuetas e os modos como serão vistas em cena. Os atores são Marina em alguma medida, e são também os outros com quem ela cruza em seu percurso. Não à toa, são cinco homens: cinco corpos com pênis expostos, matéria dos seus desejos e da sua vingança. Se ela não pode dançar, que eles, então, façam-no por ela, para que ela possa também ver a si mesma neles. Ver a si mesma em outra potência.

Fuck me é mais uma obra em que a artista materializa seu desejo de transformar sua própria vida em arte, e, para tanto, torna-se objeto de pesquisa. Mas não porque ela se compreenda e possa apresentar-se como totalidade ou produto acabado de um processo, de um percurso. Ao contrário, a artista usa da arte para compreender seu próprio trajeto, reencenando sua vida. Viver, memorizar, viver de novo talvez, para memorizar ainda melhor. Registrar-se, observar novamente, evitar esquecer de si e das situações vividas, reconstruir essas memórias – já sendo assim um ato ficcional; esse é um modo de permanecer vivo. Ao repassar suas vivências, reencená-las, uma crise existencial torna-se evidente, e cada um busca a ficção que melhor lhe convém para lidar com seus inexplicáveis da vida... Alguns buscam a religião; outros, a psicanálise; outros, a arte.

Porém, como partir de si e ainda reverberar no outro? Afinal de contas, a cena teatral ainda é uma forma que se estabelece no encontro entre artista e público. Onde o particular se torna compartilhado e promove vínculos com o espectador? A obra de Otero centraliza um narcisismo, mas, para além de uma elucubração sobre si que formaliza uma cena endógena, ininteligível e que não assume o esforço radical de se colocar como matéria de pesquisa – levantando questões sobre si –, a artista coloca em cena traços comuns e reincidentes da nossa subjetividade e das nossas tentativas de constituição de

um ego, passando pela memória, pelas cicatrizes, pelo tempo, pelo espelho. A vida pessoal reconstruída como ficção torna-se paisagem para apresentar corpos que simbolizam um movimento comum sobre “lidar consigo”.

Dessa forma, para além das elaborações filosóficas e conceituais possíveis a partir da experiência de recepção de *Fuck me*, a ação crítica também pode se debruçar sobre uma análise das estratégias de encenação da artista. Existem algumas questões importantes nessa obra – ações que mobilizam a estruturação da encenação: autoficcionalizar, artificializar, objetificar e foder.

Escolher a autoficção como lugar de criação é, também, uma forma de afirmar a teatralidade da obra dentro desse campo que toma os documentos, depoimentos e histórias reais como material de criação. Quando se decide por este procedimento, o processo de criação em si parece se articular numa tentativa de representar a si mesma, representar seu trajeto e posicionar outros corpos em cena representando a artista e algumas expectativas fálicas com as quais temos que lidar quando nossa performance de gênero se constrói a partir de seu dito antônimo. Ela, então, faz um deslocamento temporal da história, presentifica um passado, alarga-o e confunde o público sobre a veracidade do que está posto; e, dessa forma, não deixa de continuar criando uma personagem de si, como fez em *Andrea*.

O percurso para a autoficção faz a artista retornar ao passado em um esforço de reativação da memória – uma estratégia para não esquecer. Ao mesmo tempo, enquanto rememoramos, também inevitavelmente recomparamos, pois nossa mente reorganiza os fatos vividos do modo como nos convém, e as fronteiras entre ficção e realidade tornam-se borradas desde a vida, reverberando nas obras. A ação mental de organização das memórias e da constituição de si é retomada como ação artística e consciente.

É, portanto, necessário inventar a forma que convém a cada experiência. Essa afirmação é chave dentro [dessa] reflexão [...]. Em primeiro lugar, porque ela afirma que não há uma maneira natural, objetiva de se narrar a vida, em segundo lugar, porque traz para o plano da invenção a produção dos enunciados sobre a nossa experiência. (LEITE, 2014, p. 29)

Nessa ação artística, o que interessa não é apenas uma explanação da sucessão dos fatos vividos pela artista, mas, sim, as escolhas que ela

faz enquanto dramaturga e encenadora para apresentar uma reorganização desses mesmos fatos, potencializando os aspectos que julga relevantes – mesmo que esses aspectos não correspondam puramente à realidade vivida, mas que poderiam ser uma realidade se estendermos o esforço imaginativo de complementar o futuro a partir do presente: **e se tal coisa tivesse acontecido após isso?** É nesse ponto de composição que o vínculo com o espectador também é estabelecido.

Em *Fuck me*, a narração de Otero sobre o processo de criação da obra, as impossibilidades que se sucedem, o desejo de reencenar fatos de sua vida e de se colocar como material de criação friccionam-se com a cena apresentada, com os atores que reperformam-na, enquanto ela também reperforma a si ou um passado de si – e que não deixa de ser uma forma do momento presente. Ela encena, portanto, uma cicatriz, o trajeto como marca – seja física, psíquica ou simbólica. Ao se autoficcionalizar, ela também se distancia de si, em alguma medida, para tentar se reaproximar como consequência. A ação artística se confunde radicalmente com a ação subjetiva de se compreender no mundo.

Para construir essa cena com base no real, Otero dispõe de recursos comuns a essa estética, na qual é apresentado ao espectador o percurso da própria pesquisa – que se confunde com o processo de criação –, comprovado por arquivos, documentos e depoimentos que tomamos como verdadeiros pelo modo como são enunciados em cena. Mesmo que o espectador lide com a dimensão da desconfiança, ainda assim, ela está num campo de incerteza sobre o real – e, nessa incerteza, a realidade ainda é uma possibilidade não descartada. No caso de *Fuck me*, estamos diante do depoimento da própria artista junto com alguns arquivos que são exibidos, como as fotografias de quando passou por cirurgia. Ela tenta nos convencer das marcas em seu próprio corpo e de sua silhueta enrijecida como documento vivo e marcado temporalmente por aquela história. A justificativa que apresenta para a situação de seu corpo debilitado em cena não é apenas completamente plausível, como parece reiterar um destino comum aos corpos de mulheres que dançam profissionalmente.

Independentemente de seu corpo estar hoje incapacitado de dançar ou não, as lesões ganham uma dimensão simbólica e real nas camadas do corpo e da subjetividade; a artista manipula nossas expectativas para gerar um

pacto de confiança que justifica as escolhas da encenação quanto às objetivações que se seguem do outro e dela mesma. É mais sobre presentificar e rememorar materialmente as marcas – reencenar as cicatrizes.

Sublinhar a artificialidade é outra escolha que, além de estruturar a encenação como um jogo com as próprias memórias, seus desejos e elementos de cena, também brinca com a teatralidade e as formas de reapresentação de um fato. As cenas são, nitidamente, uma reprodução do que já foi vivido. Otero solicita que seus atores – e ela mesma – reproduzam as falas que ela cria e dispara por fones de ouvido, assim como pede que eles tentem imitar as cenas que ela iria dançar, ao mesmo tempo que representam seu encontro com figuras masculinas nesse percurso.

O reconhecimento da representação por parte do espectador é o elemento chave que permite exatamente a identificação do real. [...] Em se tratando do teatro, a impossibilidade da completa ilusão de realidade reafirma a teatralidade como instrumento da irrupção do real. Nesse caso, para que o real surja é preciso que o espectador perceba como o procedimento ficcional o conduz à experiência da realidade e, como isso, transforma o ato da recepção. (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 37)

Para lapidar essa artificialidade, Otero trabalha com escolhas que trazem uma aura pop para a cena, e a identificação com certos elementos é rápida, como o padrão dos corpos dos atores em cena; a peruca para representar um modo de atuar a protagonista; as gravações com celular; as repetições coreográficas; a criação de uma música sobre a obra, disponível em serviços de streaming; e o cartaz-título pulsando ao fundo como marca cenográfica. Estamos nitidamente diante de uma encenação, de um exercício estético e de uma operação artística sobre um sujeito.

A escolha pela presença dos cinco atores para realizar a cena que Otero não pode fazer é também uma estratégia de objetificação. É uma ação que nos lembra a ideia das marionetes proposta pelo encenador Gordon Craig quando percebe o corpo como elemento cenográfico e traz para a cena um “procedimento de criação que considera o aspecto inerte da matéria em relação ao movimento que possui potência de animá-la” (COSTA, 2019, p. 2). A matéria que Otero faz deslocar não é inerte e muito menos inorgânica, mas a operação se repete quando ela permite que os corpos se movam

somente a partir dos seus desejos sobre aquilo que anseia ver. Não à toa, ela nomeia todos os atores em cena de Pablo, seguidos de uma sequência numérica, citando um nome recorrente entre os homens com quem ela se envolveu pessoalmente. A supressão dos nomes é parte da estratégia evidente de objetificação.

Se, durante muitos anos na história da arte, corpos identificados como femininos foram objetificados para servir aos interesses dos homens criadores, em *Fuck me*, Otero experimenta uma inversão desse ato criativo. Historicamente, mulheres são frequentemente docilizadas – para utilizar o termo de Michel Foucault –, e esses corpos docilizados são aqueles controlados por estratégias de poder e outros dispositivos, servindo a um propósito de manutenção de alguma forma social, política, cultural e econômica. Na inversão proposta pela obra em questão, os homens se fingem docilizados para que a manipulação aconteça como operação cênica. Entretanto, essa inversão é apenas um jogo; nem representa, nem subverte os sistemas, de fato, mas reposiciona os imaginários. **E se?**

Quando destaco a posição de objeto que os atores desempenham na cena de *Fuck me*, não significa que esses objetos percam algum traço afetivo ou de subjetividade – os objetos também afetam e, por isso, podem ser considerados corpos. No entanto, esses traços não emergem dos próprios objetos; antes são projetados sobre eles pela figura tida como sujeito de fato. Por isso, reconheço como uma lógica de manipulação e não necessariamente de silenciamento. A diretora põe os atores-bonecos-modelos para dançar novamente seus movimentos – aqueles que ela não pode mais executar –, e o faz para recuperar seu prazer. Nesse sentido, pela estratégia de Otero em cena, podemos identificar que a ação de objetificar realizada por uma artista mulher é eficiente quando o prazer na ação é perceptível e mobilizador. Não é pela vingança, reparação ou agressividade. Está mais próximo do sadismo e da ironia para se construir como uma ação em si, e não apenas uma reação.

Por último, falo da ação que dá o título da obra. Otero cria uma encenação que é também sobre o **desejo de ser fodida**. Esse foder se ramifica em ações literais e simbólicas, mas se ramifica diante de um paradoxo, pois o que é fodido é o objeto. Compreendendo essa ação dentro de uma lógica de jogo, existe um desejo de performar o objeto ao mesmo tempo que há uma recusa

à objetificação. Para uma mulher, sua condição de objeto é fundamental para que se efetive a docilização e é, portanto, reiterada em todas as instâncias. Tudo é usado como justificativa para o descarte do corpo ou sua aniquilação, permitindo sua existência somente dentro dos limites da projeção de um outro masculino para o qual deve servir.

Para inverter a objetificação, Otero dispõe dos atores em cena e do máximo de manipulação sobre eles, seja na imagem ou nas ações. Embora sua figura de manipuladora seja sempre vacilante, do ponto de vista da recepção – porque o mundo encontra um modo de não a deixar triunfar nessa estratégia –, as próprias lesões no corpo parecem uma forma de ser fodida pela vida, ainda que ela pareça ser a responsável por seus próprios danos. Uma leitura possível da cena posta é que a ação de objetificar, quando realizada por uma mulher, vai tender ao fracasso, porque os homens triunfam até como objetos e as mulheres fracassam inclusive como sujeitos. A heroína que Otero almeja como protagonista da cena não se consolida até o retorno da artista ao palco após o final da encenação.

Em contrapartida, há também um gesto de captura, evidenciado inclusive na música *Fuck me*, de Julian Rodriguez Rona, composta exclusivamente para a encenação, quando ela toma para si o desejo de ser fodida. Esse desejo de ser objeto se apresenta como uma atitude e não como uma consequência. Existe uma sede em ser penetrada e as variações simbólicas disso, que se materializam num gozo por ter nascido **sem**, mas com um buraco que engole o mundo. Se ela atravessa percalços que a impedem de seguir com a criação, ela também se reapropria disso como condição própria para poder criar. Ela é fodida – ou interditada – pela vida, ao mesmo tempo que deseja, de algum modo, essa condição como experiência de prazer e não de subalternidade.

A pesquisa artística de Marina Otero sobre sua própria vida só se encerrará com sua morte. Neste ano de 2022, ela continua sua série estreando a obra *Love me*, com o título reposicionando a experiência do amor após a foda. É fundamental destacar que a obra da artista ganha outra potência e criticidade quando vista em perspectiva diante da série. Aqui, a obra é algo para além da encenação e se conecta na sequência de criações em que as estratégias descritas anteriormente podem ser investigadas e apuradas de novo.

Referências bibliográficas

- CARREIRA, A.; BULHÕES-CARVALHO, A. M. de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 33-44, 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p33-44.
- COHEN, R. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSTA, R. D. Artificialidade Intencional: um princípio para reposicionar o corpo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 2, e85089, 2019. DOI: 10.1590/2237-266085089
- FUCK me. **Sesc**, Santos, 26 ago. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3zvjunM>. Acesso em: 31 out. 2022.
- LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena: as teorias do autobiográfico como suporte para reflexão sobre a cena contemporânea. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- LORIA, Luana. Os conceitos de contra-narrativa e contra-imaginário. In: LORIA, L. **Manifestações artísticas como contra-narrativas**: estudos de casos de periferias do Rio de Janeiro e de Lisboa. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. f. 91-98.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.

Ficha técnica de *Fuck me*:

Direção e dramaturgia: Marina Otero.

Elenco: Augusto Chiappe, Cristian Vega, Fred Raposo, Matías Rebossio, Miguel Valdivieso e Marina Otero.

Projeto de iluminação e espaço: Adrián Grimozzi.

Espaço e iluminação em circulação / Direção técnica: David Seldes e Facundo David.

Figurinos: Uriel Cistaro.

Edição digital e música original: Julián Rodríguez Rona.

Consultoria de dramaturgia: Martín Flores Cárdenas.

Assistência de direção: Lucrécia Pierpaoli.

Assistência coreográfica: Lucía Giannoni.

Assistência de iluminação e espaço: Carolina Garcia Ugrin.

Artista visual: Lúcio Bazzalo.

Montagem técnica audiovisual: Florencia Labat.

Estilo de figurino: Chu Riperto.

Fotografia: Matías Kedak.

Figurinista: Adriana Baldani.

Produção e produção executiva: Mariano de Mendonça.

Distribuição: T4 / Maxime Seugé & Jonathan Zak.

Coprodução: Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA).

Coordenação técnica no Brasil: Bruno Garcia.

Assistente de produção no Brasil: Carla Gobi e Claudia Torres.

Assessoria jurídica no Brasil: Martha Macruz de Sá.

Produção no Brasil: Pedro de Freitas – Périplo.

Obra assistida em 15/09/2022, Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas, Santos (SP), Brasil.

Recebido em 26/09/2022

Aprovado em 07/11/2022

Publicado em 20/12/2022



O diálogo entre materiais e a construção da desordem: resenha de *Guerras civis: ilhas de desordem* de Heiner Müller, de Ingrid Koudela

The dialogue between materials and the construction of disorder: review of Guerras civis: ilhas de desordem de Heiner Müller, by Ingrid Koudela

El diálogo entre los materiales y la construcción del desorden: reseña de Guerras civis: ilhas de desordem de Heiner Müller, de Ingrid Koudela

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Professora titular do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde atua particularmente na Licenciatura e orienta pesquisas de mestrado e doutorado em Pedagogia das Artes Cênicas. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Sua experiência profissional abrange pesquisas sobre mediação teatral e ação cultural em diferentes contextos brasileiros e em países como França, Marrocos e Bélgica.

Resumo

A publicação de Ingrid Dormien Koudela, *Guerras civis: ilhas de desordem de Heiner Müller* (Perspectiva, 2021) é aqui apresentada, ressaltando-se a fragmentação textual, a intertextualidade e as possibilidades lúdicas que perpassam a dramaturgia do escritor e diretor teatral alemão.

Palavras-chave: Fragmentação, Intertextualidade, Possibilidades lúdicas.

Abstract

Ingrid Dormien Koudela's publication, *Guerras civis: ilhas de desordem, de Heiner Müller* (Perspectiva, 2021), is presented here, highlighting the textual fragmentation, intertextuality, and the playful possibilities that pervade the work of the German writer and theater director.

Keywords: Fragmentation, Intertextuality, Playful dimension.

Resumen

Este texto presenta la publicación de Ingrid Dormien Koudela, *Guerras civis: ilhas de desordem de Heiner Müller* (Editorial Perspectiva, 2021), que resalta la fragmentación textual, la intertextualidad y las posibilidades de carácter lúdico que atraviesan la obra del dramaturgo y director teatral alemán Heiner Müller.

Palabras clave: Fragmentación, Intertextualidad, Posibilidades lúdicas.

Heiner Müller é, sem dúvida, um autor que há muito vem instigando encenadores brasileiros. Em 1986, Gerald Thomas apresenta ao nosso público a obra do escritor alemão com o espetáculo *Quartett*, baseado no romance epistolar *Les liaisons dangereuses* de Chardelos de Laclos, datado do século XVIII. Logo depois, Márcio Aurélio inicia uma série de encenações a partir de textos de Müller, entre os quais podemos lembrar *Hamlet machine*, em 1987; no ano seguinte, *Eras* (trilogia reunindo *Filoctetes*, *Horácio* e *Mauser*); e, em 1989, *A missão*, uma das peças mais conhecidas do autor, cujo tema é o fracasso do processo revolucionário nas Antilhas. Outros diretores, tais como Gabriel Villela, Márcio Meirelles, José Fernando Azevedo, só para citar alguns, vêm respondendo com ousadia ao desafio de encenar textos do dramaturgo.

Sua experiência pessoal de um dos momentos mais convulsionados da história europeia, visto ter vivido na Alemanha entre 1929 e 1995, proporcionou a Müller uma visão ácida dos totalitarismos daquele período. De sua obra emergem temas cruciais, tais como o exame crítico da história alemã ou o questionamento do significado dos movimentos revolucionários. Questões dessa ordem foram tratadas por Müller enquanto dramaturgo, poeta e encenador e, ainda, na qualidade de membro do conselho artístico do Berliner Ensemble na década de 1970 e, posteriormente, também nos anos 1990, após a queda do muro.

“Ilhas de desordem”, “espanto” e “desassossego” são termos recorrentes quando tentativas de síntese do teatro de Heiner Müller estão em pauta; são termos engendrados a partir da perturbação da ordem que caracteriza o advento do novo, reiterada em suas criações. Trata-se de um teatro que se justifica pela produção da desordem. Subjaz ao seu legado uma crítica aguda às visões de determinada esquerda sobre o que é, ou poderia vir a ser, a dimensão política do teatro.

Lançado pela editora Perspectiva em 2021, *Guerras civis: ilhas de desordem de Heiner Müller*, escrito por Ingrid Dormien Koudela, traz no título uma referência à colaboração entre Müller e Robert Wilson que resultou no espetáculo *Civil wars*, datado de 1985. Trata-se do segundo livro de Koudela sobre o artista, na sequência de *O espanto no teatro*, outra obra organizada por ela, em 2003, também editada pela Perspectiva.

Ambas as publicações tiveram sua origem em pesquisas realizadas pela Profa. Ingrid sobre a relação entre o texto e o jogo na abordagem atual das peças didáticas de Bertolt Brecht. Heiner Müller escreve sua dramaturgia em diálogo e fricção permanente com a teoria e as criações brechtianas. Nesse sentido, cabe trazer à tona uma declaração de nosso autor, segundo o qual “A etapa mais importante de sua obra [Brecht] é para mim o período do fim dos anos vinte até 1933” (MÜLLER, 1997, p. 166), justamente o período entre as duas guerras mundiais em que foram concebidas as peças didáticas. Não é demais lembrar que, durante décadas, aquelas peças foram consideradas criações de menor envergadura no conjunto da dramaturgia brechtiana e que as investigações de Ingrid Koudela são responsáveis pela abordagem pedagógica dessa vertente no Brasil.

É na esteira das pesquisas da autora que se inscreve esta publicação, na medida em que as possibilidades de recorte presentes na dramaturgia mülleriana abrem perspectivas de ordem lúdica mediante as quais os jogadores são convidados a atualizar a escrita do autor alemão valendo-se de sua própria ótica e contexto.

Guerras civis inicia com a peça de Heiner Müller “Vida de Gundling Frederico da Prússia. Sono sonho grito de Lessing. Um conto de horror”, traduzida pela própria autora e complementada com primorosas notas, que permitem ao leitor se situar em meio a referências históricas à obra de dramaturgos e poetas do passado, presentes na densa tessitura do autor. Trata-se de uma dramaturgia exemplar por reunir alguns dos traços mais potentes da escritura de Müller. Estamos nos referindo ao diálogo com textos que a precederam e à escrita marcadamente fragmentada, que coloca em xeque a estrutura dramática.

Marcantes traços estilísticos nessa direção podem ser observados no texto. Estamos diante de uma composição a partir de fragmentos textuais que dissolvem qualquer pretensão de totalidade; somos confrontados com um tratamento paródico e com a presença do jogo dentro do jogo. E estamos sobretudo diante de um complexo tratamento intertextual revelado no diálogo com os mortos – no caso, grandes escritores como Racine, Shakespeare, irmãos Grimm, Schiller, Kleist –, além de nos surpreendermos com a inserção de canções populares alemãs. Figuras ilustres do patrimônio cultural europeu são expostas às contingências do presente; a peça ilustra bem a grande abertura inerente à obra de Müller: materiais mutáveis, disponíveis à dimensão lúdica. Pistas são assim abertas para que a experiência e a visão de mundo de quem joga ganhem forma.

Na sequência do livro, outros aspectos da produção do dramaturgo e encenador são focalizados: o caráter performático das obras de Müller; diálogos entre o autor e Lessing; a estadia do escritor no Brasil em 1988; o jogo teatral com Brecht e Müller; e a experiência do grupo gaúcho Ói Nós Aqui Traveiz, que também encenou *A missão*.

Hoje podemos verificar que se trata de dramaturgia que traz em seu bojo possibilidades de teatro performativo, correlatas ao questionamento da figura do personagem, do princípio da ação em cena, ou seja, da estrutura

dramática no seu conjunto. Procedimentos como a colagem e a construção “em abismo” marcam obras cujas densas camadas de leitura nos levam na direção oposta ao esquematismo das palavras de ordem.

Podemos observar, à luz da história do teatro recente, que subjaz à criação dramaturgica de Müller uma posição contrária a determinado uso político do teatro. Assim, para ele, não se trata de definir o que o espectador deve concluir sobre a cena, tampouco sustentar a ideia de que caberia ao encenador conduzi-lo a determinados pontos de vista. Ou seja, não está em pauta programar o efeito que a cena deve causar. Como aponta o estudioso Olivier Neveux, o que cabe vir para o primeiro plano é “a capacidade igual de cada espectador de usar aquilo que lhe é apresentado – um espetáculo para o qual o espectador não é um sujeito em devir [...], mas um sujeito já plenamente presente, de posse de todas as suas capacidades” (NEVEUX, 2013, p. 203).

Uma eventual atitude de programação de determinado efeito no destinatário caracterizaria aquilo que Jacques Rancière (2012) considera uma atitude embrutecedora, mediante a qual alguém explica a outrem alguma coisa, o que pressupõe um desequilíbrio de origem a ser sanado por uma das partes. Ora, a densidade intertextual que caracteriza a obra mülleriana aponta na direção oposta. Estamos muito longe de uma visão do teatro como “distribuidor” de consciência; não é desejável para nosso autor que o futuro político dos espectadores venha a ser tributário de um “saber” que lhes seja transmitido.

Na página 77 de *Guerras civis*, Ingrid Koudela (2021) formula com propriedade uma interrogação que vem sendo respondida de diferentes maneiras ao longo da História e para a qual a obra de Heiner Müller apresenta pistas singulares: “De que forma, sob quais pressupostos e condições o teatro e a arte podem ser ou se tornar políticos?”

A construção das obras do autor parece constituir em si mesma parte dessa resposta. Na esteira de Brecht, a dramaturgia de Müller se revela como potente vetor de associações, superposições, contradições, rupturas entre o texto e o jogo, o que lhe confere especial envergadura. Suas obras incorporam as tão conhecidas mutações observadas na cena posteriormente aos anos 1950, década da morte de Brecht, ao mesmo tempo em que abrem perspectivas para o jogo com tendências mais recentes, como aquelas verificadas ao longo dos 27 anos já decorridos desde o falecimento do próprio Müller.

De modo incisivo, Müller traz para a berlinda as relações entre o indivíduo e o processo histórico, tema que nos toca hoje de modo especialmente agudo, diante de totalitarismos emergentes ou já instalados. Ingrid Koudela, na continuidade daquilo que já havia ressaltado em relação a Brecht, propõe que o tratamento lúdico da obra de Müller contribua para a superação da distinção entre ator e espectador, mediante a exploração coletiva da complexa dramaturgia do autor.

A arte como perturbação do consenso, e, nas palavras de Müller, como “laboratório de imaginação social” vem para o primeiro plano em *Guerras Civis*. O leitor brasileiro passa agora a deter chaves originais para penetrar na criação desse grande autor, estabelecendo com ela diálogos que contribuam para desvendar nossa conturbada contemporaneidade.

Referências bibliográficas

- KOUDELA, I. D. **Guerras civis**: ilhas de desordem de Heiner Müller. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- MÜLLER, H. **Guerra sem batalha**: uma vida entre duas ditaduras. Tradução de Karola Zimber. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- NEVEUX, O. **Politiques du spectateur**: les enjeux du théâtre politique aujourd’hui. Paris: La Découverte, 2013.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Recebido em 01/10/2022

Aprovado em 10/11/2022

Publicado em 20/12/2022